













٢٠٧

عَمَلُ الْمَعْرِفَةِ

# شُرْنَا الْقَدِيمَ وَالنَّقْدَ الْجَدِيدَ

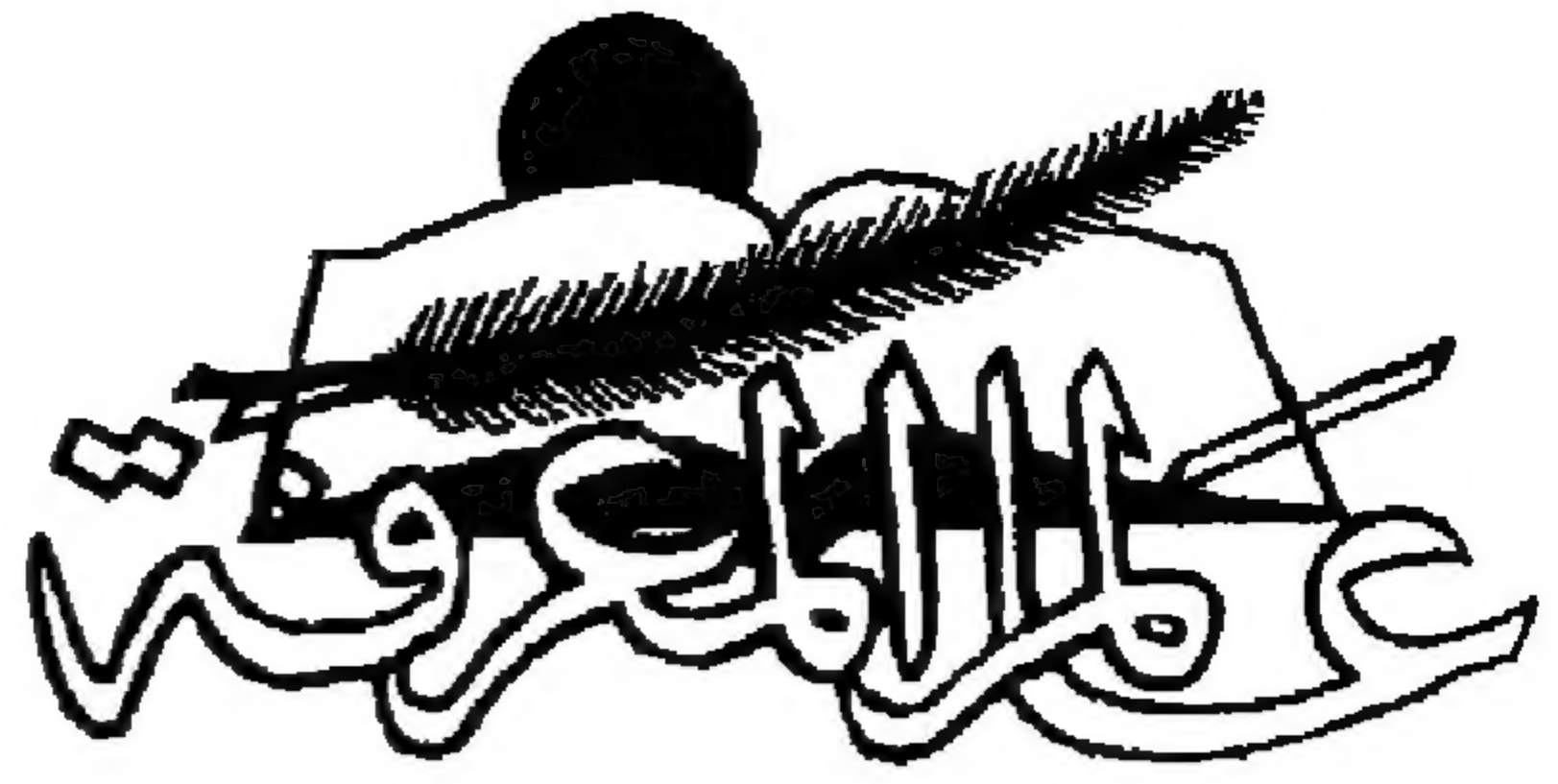
تأليف: د. وهب أحمد روميّة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت









٢٠٧

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

# شِعْرُنَا الْقَدِيمُ وَالنَّقْدُ الْجَدِيدُ

تأليف: د. وهب أحمد روميّة

شوال ١٤١٦ هـ - مارس / آذار ١٩٩٦ م



مؤسس السلسلة  
أحمد مشاري العدوانى  
١٩٩٠ - ١٩٢٣

المشرف العام:  
د. سليمان العسكري

هيئة التحرير:  
د. فؤاد زكريا /المشار  
د. خليفة الوقيان  
د. سليمان البدر  
د. سليمان الشطي  
د. سهام الفريح  
عبدالرزاق البصير  
د. عبدالرزاق العدوانى  
د. فهد الثاقب  
د. محمد الرميحي

مديرة التحرير:  
د. سحر الهندي

---

المراسلات:

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب  
فاكس: ٤٨٧٣٦٩٤ ، ص. ب: ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الكويت 13100



شِعْرُنَا الْقَدِيمُ وَالنَّقْدُ الْجَدِيدُ

---



---

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها  
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس



## المحتويات

رقم  
الصفحة

٧	تمهيد .....
١١	الباب الأول: الحداثة المموهة .....
	الفصل الأول: مقدمة في العلاقة بين
١٣	الأدب القديم والنقد ...
	الفصل الثاني: رؤية تقويمية لموقف
	المدرسة الأسطورية
٣١	في نقد شعرنا القديم ....
١٣٧	الباب الثاني: محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم .....
١٣٩	مدخل: أغراض أم رموز؟ .....
	الفصل الأول: رؤية الذات في القصيدة
١٧٩	العربية القديمة .....
١٨٣	أ - الذات المقنّعة .....
٢٢٢	ب - الذات السافرة .....
	الفصل الثاني: رؤية الكون في القصيدة
٢٧١	العربية القديمة .....







## رَبِّ يَسِّرْ وَأَعِن

يحاول هذا البحث اختبار فرضين علميين ، يتصل أولهما بالنقد العربي المعاصر ، ويتصل الآخر بالشعر العربي القديم .

### الفرض الأول :

يقوم هذا الفرض على اعتقاد بأن نقدنا المعاصر نقدٌ مأزومٌ على الرغم من الضجيج الذي يرافقه خطوة خطوة . لقد أصابه العجز عن مواجهة المذاهب النقدية العالمية المعاصرة ، فاستسلم لها . ولكنه عدّ نفسه ، مخادعة للذات وتضليلاً لها ، جزءاً من تلك المذاهب ، فامتلاً بروح « النخبة » ، وزها بشعور الاستعلاء الأرستقراطي ، وكتب النقد نقداً يحار فيه المتلقي ، فلا يستطيع أن يرده إلى علم منضبط الأصول والإجراءات ، ولا يستطيع أن يرده إلى مذهب نقدي بعينه . وانقطعت الصلة بين الموقف النقدي والموقف الاجتماعي ، وكان هذا الانقطاع آية التخبط والاضطراب ، وشاهد صدق على المآل الكئيب الذي آل إليه النقد الجديد . وظهر هذا الأمر مصحوباً بضوضاء تُصمّ الأذان في نقد الحداثة الذي تناول شعر الحداثة ، وامتد إلى شعرنا القديم وقد فارقتة مقادير من ضوضائه ، لكن انحرافه في فهم طبيعة الشعر ووظيفة النقد لم يفارقه ، وظهر ذلك جلياً في « المذهب الأسطوري » الذي تناول شعرنا القديم بالتحليل والتفسير . إنه نقد مأزوم ، سليل ثقافة مأزومة امتدت إليها أزمة الحياة العربية المعاصرة ، وانتهت بها إلى أن تكون جزءاً من الأزمة بدلاً من أن تكون عاملاً حيوياً يساعد على النهوض بالأمة ، والتغلب على أزمته ، والتحرر منها .

### الفرض الثاني :

يقوم هذا الفرض على اعتقاد بأن شعرنا القديم شعر غامض وبوّاح في آن ، خلافاً لما شاع في أوساط أكثر الدارسين . ومصدر غموضه ليس ألفاظه وتراكيبه ،



بل موضوعاته وأغراضه أو رموزه بعبارة أدق . ولذا فهو صالح — ككل شعر عظيم — لقراءات متعددة تفك رموزه ليبوح بسرائه الباهر، ولكن هذه القراءات مشروطة بشروط شتى تعصمها من أن تكون لغواً أو هذياناً .

وتأسيساً على ما سبق قسمت البحث إلى باين . يخلص الباب الأول «الحداثة المموهة» لاختبار الفرض العلمي الأول على مستوى النظر والتطبيق . ويقع هذا الباب في فصلين ، يحاول الفصل الأول «العلاقة بين الشعر والنقد» اختبار هذا الفرض على مستوى نظري صرف في ضوء الأسئلة التالية : أهى أزمة مجتمع ؟ أم أزمة ثقافة ؟ أم أزمة نقد ؟

ويبين أهمية «موقف الناقد» لا من أدوات وحدها ، بل من قضايا الأدب وقضايا المجتمع أيضاً ، ويثير مشكلة «الثقة» بالذات الفردية والاجتماعية من خلال مناقشته فكرة «الانحياز المنهجي» أو شطط الاستعارة من الآخر .

ويحاول الفصل الثاني «رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم» اختبار الفرض العلمي الأول على المستوى التطبيقي متخذاً من هذا النقد الأسطوري نموذجاً للحداثة المموهة . ويعرض لأهم الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي في ضوء هذا النقد ، وأبرزها ما كتبه د . نصرت عبدالرحمن ، ود . إبراهيم عبدالرحمن ، ود . أحمد كمال زكي ، ود . علي البطل ، وآخرون سواهم ، ويناقشها مناقشة تحليلية تستند إلى مفهوم محدد للشعر ، ومعرفة واسعة لتاريخ الشعر العربي . وقد كان ينبغي أن تُفرد فصلاً نتحدث فيه عن مصادر التفسير الأسطوري ، لكن باحثاً آخر نهض بهذا الأمر ، ولسنا نحب أن نكرر ما يراه القارئ في كتب أخرى . ولذا اكتفينا بالإشارة المقتضبة إلى هذه المصادر ، وزدنا الحديث في أطراف منها ظناً منا أن هذه الأطراف لم تستوف حقها من القول .

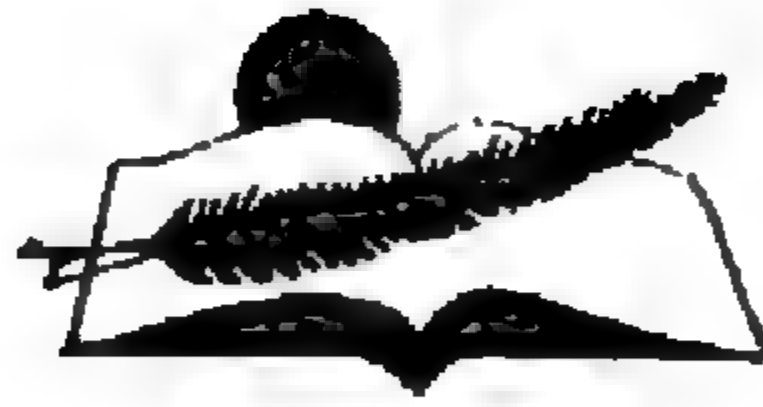
وينتهي هذا الباب بتقويم شامل لهذا المذهب النقدي ، ولعل أبرز عيوبه تتجلى في كونه مذهباً لا تاريخياً ، ومذهباً لا فنياً ، بالإضافة إلى ما اعترى تطبيقه من اضطراب في فهمه ، وارتداد به إلى مفهوم سطحي زاده سوءاً ، ومن غموض ماهية المادة التي يعالجها هؤلاء الدارسون في أذهان بعضهم .



ويخلص الباب الثاني «محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم» لاختبار الفرض العلمي الثاني في البحث . وينقسم إلى مدخل وفصلين . يتناول المدخل «أغراض أم رموز؟» مسألة الأغراض الشعرية ورمزية بعضها كالغزل والأطلال والظعائن ولوحة الصيد وسواها ، ويبين بوضوح القصور الذي تورطت فيه أجيال من الباحثين حين فسروا هذا الشعر تفسيراً سطحياً ، فقصروا حديثهم على «دلالته التاريخية النسبية» ، وأغفلوا إغفالاً شبه تام «دلالته الإنسانية الخالدة» التي لا تكشفها إلا المدارس المتأنية الصابرة التي تمتلك تصوراً دقيقاً لوظيفة الأدب وطبيعته في كل عصر.

ويعالج الفصل الأول رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة ، ويقدم محاولات جديدة في دراسة عدد من النصوص الكاشفة عن هذه الرؤية لعدد من الشعراء كأمريء القيس ، وعلقمة الفحل ، والمتلمس الضبعي وآخرين .

ويعالج الفصل الثاني رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة ، ويقدم محاولات جديدة في دراسة عدد من النصوص الكاشفة عن هذه الرؤية لعدد من الشعراء كالمسيب بن علس ، والشماخ بن ضرار الذبياني ، والنابغة الذبياني ، وعبيد بن الأبرص ، وبعض شعراء هذيل ، وغيرهم .







## الباب الأول الحداثة الممّوّهة

الفصل الأول : مقدمة في العلاقة بين الأدب القديم  
والنقد الجديد

الفصل الثاني : رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية  
في نقد شعرنا القديم





## الفصل الأول

### مقدمة في العلاقة بين الأدب القديم والنقد الجديد

لا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها الثقافة العربية الراهنة أدق من قولنا : «إنها ثقافة مأزومة» ، ولا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها مزاج عصرنا العربي الراهن أدق من عبارة د. شكري عياد : إنه «مزاج حاد جريح ، قوامه الإحساس العميق بالفجيعة والمرارة والحسرة» . لقد انتفى من الحياة العربية – أو اغترب على الأقل – النبيل والسامي والجميل ، وأوشك أن يشيع فيها المبتذل والتافه والقبيح حتى كاد أن يكون تعميم هذه القيم المردولة مطلباً تلتمس له السبل ومعادل الطريق وبنياتها !! وشاعت روح «التبرير» المخادعة المنحطة وهي تتقنع بقناع الموضوعية ، وترتدي لباس ربة الحكمة ، وتنطق – ظلاً وخداعاً – باسم العقل والمنطق . وغابت – أو حوصرت واتهمت – روح «التعليل» المنصفة السامية التي تلتزم «الموضوعية» و «العقل» في قراءة الواقع وتحليل أنماط الخبرات فيه ، وتقتضي قدراً غير يسير من التجرد من شوائب «الذات» ومصالحها الضيقة وطموحها غير المشروع .

وهكذا إذن تبدو الحياة العربية الراهنة كالثقافة العربية الراهنة – التي هي تعبير عنها وجزء منها في آن – مأزومة هي الأخرى .

لقد انحسر المد القومي أيما انحسار، وانكسرت أحلامه الجميلة ، وقاتلت القوى الناهضة في المجتمع قتالاً تراجعياً مأساوياً ، وحورت هذه القوى وغيرها بشراصة وقسوة بالغتين ، وانحرفت بعض فصائلها إلى مواقع الازدواجية السياسية تبحث عن امتيازات السلطة وشرف المعارضة في آن !! وتحللت الأمة إلى عناصرها الأولية من إقليمية وقبلية ومذهبية وطائفية وكثير سواها ، فغدت عاجزة عن احتضان القيم

النبيلة السامية التي كان ينبغي لها أن تؤسس حياة عربية جديدة وشخصية عربية جديدة منبعثة من رماد التاريخ كما ينبعث طائر «الفينيق» من رماده .

وتفاقت أمراض الأمة في ظل أنظمة ضعفت فيها التقاليد الديمقراطية ، وطغت عليها موجة عاتية من الوعي الزائف الذي صنعتها أجهزة الاتصالات الحديثة ، فتعطل الوعي السياسي ، وغدا النشاط السياسي فلكلوراً سياسياً صرفاً . وهكذا اندحر المشروع الحضاري العربي الذي كان يمثل معيار العمل الوطني وغايته ، والذي دفعت الأمة في سبيله ضرائب تاريخية باهظة من حياة أبنائها وحررياتهم وضرورات حياتهم التي لا تعرف غير الاتساع في ظل أنظمة الاستهلاك الراهنة . لقد انقلب «الحلم» كابوساً فكأنها كتب على العرب أن يتوبوا عن الحلم أو أريد لهم ذلك .

لقد انقلب الدهر بالناس - بل هم الذين انقلبوا به - فإذا نحن أمام ردة تاريخية كبرى لا تصيب وجهاً بعينه من وجوه حياتنا ، بل تمتد وتتسع وتتعمق لتشمل وجوه هذه الحياة جميعاً ، فإذا نحن ندير ظهورنا لعصر «الثورة» أو المشروع الحضاري الجديد قبل أن نصل إلى مشارفه ، وقبل أن نطأ أقدامنا عتباته الواسعة ، ونعود إلى أواخر النصف الأول وبداية النصف الثاني من هذا القرن ، أو قل - بشيء من التجاوز والترخص - نعود إلى عصر «التنوير» بعد أن أخفقنا في دخول عصر «التثوير» .

لقد كتب أدونيس قصيدة - منذ زمن ليس بالقريب جداً - يصور فيها هذا الخنوع المستسلم المذهل الجاثم فوق أرواح الناس وقلوبهم ونفوسهم ، ويكشف - في الوقت نفسه - عن غربة المثقف في هذا العصر . قال :

لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب؟

إن السؤال حين يعبر عن الإحساس الصادق العميق بالمشكلة يمثل نصف الطريق إلى المعرفة أو الحل ، فأين الباب يا ترى؟ إن من أولى وظائف الثقافة وأهمها أن تعيد بناء الإنسان ، وتصوغ - أو تعيد صياغة - تصوره للعالم ، وتصقل نفسه وتسدد سلوكه . وأنا حين أتحدث عن الثقافة أقصد ثقافة الموقف والتغيير نحو الأفضل والأفضل لا ثقافة الثبات والنكوص . ولذا ليس غريباً أن تكون «الثقافة» هي الباب



الذي ندلف منه للنظر في أمور حياتنا جميعاً، وإعادة صياغتها وبنائها على نحو يحقق إنجاز مشروعنا الحضاري العربي الذي لا نزال - على ما أصابنا وأصابه - نحلم به، ونراهن عليه، ونخوض في سبيله غمرات التحدي، وهل يكون الإنسان جديراً بالحياة ومجدها إذا لم يقبل التحدي ويشارك في صنع التاريخ؟!

ولكن الثقافة العربية مأزومة كما قلنا، فبأية ثقافة نتوسل لتجاوز شرطنا التاريخي القاسي؟ إن علينا أن نتذكر دائماً ونحن نحاور أنفسنا أو نحاور الآخرين أننا نعمل لصالح حضارة بعينها - دون أن يعني ذلك انغلاقها وتقوقعها وعرقيتها المتعصبة - هي الحضارة العربية، ولذا ليس يقل خطراً ولا سوءاً عن التقوقع والانغلاق أن نجتث شخصيتنا الثقافية من الجذور، ونستبدل بها ثقافة أخرى. ومن هنا تظهر وعورة الطريق وكثرة مطاويها، فما أكثر ما كتب الكاتبون وتجاوز المتحاورون في أمر هذه المعادلة الصعبة: أن نكون معاصرين وعرباً في الوقت نفسه. وليس هذا الجدل المتصل الذي يدوي أحياناً وتتردد أصداؤه أحياناً أخرى في الحياة العربية الراهنة إلا تعبيراً عن الإحساس بالأزمة المتفاقمة التي نزرح تحت وطأتها. وإذن نحن نعيش أزمة في الحياة وفي الثقافة معاً في آن. فأين يقع النقد الأدبي من هذه الأزمة المركبة؟ إن النقد الأدبي - كما هو معروف - أحد أبنية الثقافة المعقدة، ففي هذا البناء تتجمع وتنصهر معارف إنسانية شتى وأدوات معرفية كثيرة، وعلى الناقد أن يكون «متعدد حرف» بتعبير «ياكبسون»، وهو يعالج مادة غامضة ومركبة ومعقدة على الرغم من سطحها الخارجي الرقراق الناعم الأنيق. ومن هنا كان العمل النقدي عملاً شائكاً وعسيراً - ويتبغي أن نضيف دون أن نحترس - وحساساً وخطراً لأنه ذائع بين الناس، بل يكاد يكون فاشياً فيهم بسبب بنية الثقافة العربية التي يمثل الإبداع الأدبي جزءاً جوهرياً منها. إن المتتبع للحركة النقدية العربية المعاصرة يستطيع أن يرصد طائفة من الفروق التي تميزها من الحركة النقدية لدى نقاد الثلث الثاني من هذا القرن دون أن يعني ذلك الدقة الصارمة التي لا تسمح بالاستثناء الذي يؤكد الحكم السابق ولا ينقضه. وأول هذه الفروق وأبرزها أن نقاد الثلث الثاني من القرن كانوا مثقفين أولاً ونقاداً ثانياً، أما نقادنا المعاصرون - ما خلا الذين استمر عطاؤهم النقدي من الجيل السابق - فهم نقاد أولاً ومثقفون ثانياً. وأنا لا اصطنع بهذا القول قسمة زائفة بين الثقافة والنقد،

فأنا أعلم أنه لا نقد بلا ثقافة، ولكنني أشير بوضوح إلى مشاركة الجيل السابق مشاركة فعالة واسعة في شؤون المجتمع كلها بما فيها النقد الأدبي، أما نقادنا المعاصرون فيغلب على جلهم التخصص، ولا يكادون يلتفتون إلى شؤون الأمة إلا بمقدار ما يصلهم النقد بها. ولقد أعلم أن هذا الكلام سيثير سخط الكثيرين، وحسبي منه أن يفعل ذلك.

وثاني هذه الفروق ديمقراطية نقاد الجيل السابق — على ما كان يخالط هذه الديمقراطية من عنف أحياناً — وإرهاب جيل نقادنا المعاصرين الذين سلطوا على رقاب الناس سيف الحداثة، وكأن الجيل السابق لم يعرف التحديث ولا الحداثة، أو كأن هذه الحداثة أمر مكتمل واضح الحدود، وليست أمراً خلافاً تتفاوت فيه الآراء وتباين وجهات النظر، فإذا نحن أمام «حداثات» شتى لا حداثة واحدة. وأنا أريد أن ألتمس لهؤلاء النقاد بعض العذر لا كله، فهم أحد تجليات الروح الثقافية والسياسية التي هيمنت على المجتمع العربي في النصف الثاني من هذا القرن.

لقد عاش الجيل الماضي يتنسم هواء الليبرالية الذي كان يهب على المنطقة فكان الإيمان بالفرد قوياً، وعن هذا الإيمان صدرت الرومانسية في الإبداع الأدبي، ونظرية التعبير في النقد. وعاش جيلنا — ولا يزال يعيش — يتنسم رياحاً اختلفت جهات هبوبها، وسُخّرت هذه الرياح أيما تسخير، فراحت تصرفها مواقع السلطة العربية يميناً وشمالاً، فكان تصرفها على هذه الأنحاء غير الثابتة ولا المستقرة مغايراً لتصرفها في الشرق والغرب على حد سواء.

وثالث هذه الفروق طبيعة المعرفة النقدية وقلة أدواتها لدى الجيل الماضي إذا قيسَت بالمعرفة النقدية المعاصرة وأدواتها الثرية المرفهة، فقد تدفقت التيارات النقدية العالمية على نقادنا المعاصرين الذين أدهشهم التطور الهائل الذي أحرزته هذه التيارات في العالم، وهالهم مدى تخلف النقد العربي عن هذه التيارات — وهو تخلف مروع دون ريب — فجزعوا لذلك، وحملتهم الغيرة معظم الأحيان والرغبة في مسايرة الدّرج النقدية العالمية حيناً، فأقبلوا على هذه التيارات يقترضون منها — أو يتبنونها — في غير حرج أو تقدير أو حساب.



لقد حدث انقطاع معرفي حقاً في الثقافة النقدية الأدبية العربية، وكان هذا - دون جدل - من حسن حظ الحركة النقدية العربية، ومن حسن حظ نقادنا المعاصرين وبفضلهم أيضاً، فإذا هم يملكون من أدوات الدرس الأدبي أضعاف ما كان يملكه الجيل الماضي. ولا شك في أن أموراً كثيرة رافقت هذه الحيوية النقدية الجديدة التي لم يعرف تاريخ النقد العربي مثيلاً أو مقارباً لها. ولا شك - مرة أخرى - في أن هذه الأمور التي رافقت الطفرة النقدية أو نجمت عنها لم تكن جميعاً في صالحها، ولكن معظمها كان كذلك حقاً.

ولست أريد أن أقدم تقويماً شاملاً لهذه الحركة فأعدّ ما لها - وهو كثير جداً - وما عليها - وهو ليس بالقليل - فهذا أمر لا تتسع له هذه الصفحات التي أحبرها لتكون مدخلاً إلى إحدى مقاصير هذا النقد الباذخ، وهو أمر لا يقوى عليه إلا العصبية أولو العزم. ولكنني - على ما قدمت من احتراس - أود أن أشير إلى بعض ملامح هذا النقد الجديد.

لقد غلب على هذا النقد - وهذا أول الملامح وأبرزها - الاضطراب والارتجال، فالمعايير النقدية تسوّى على عجل، والنقاد ينقدون دون تريث أو أناة، فتضطرب بين أيدي جلّهم المناهج وتتداخل، وتتحول الثقافة النقدية إلى أشتات منهجية تكاد تستعصي على محاولة ردها إلى منهج بعينه أو مناهج متقاربة، وتكاد الصلة تنقطع بين مواقف أصحاب هذه المناهج في النقد ومواقفهم في الحياة، فكأن النقد لا يصدر عن رؤية شمولية للحياة وعن موقف محدد منها يعرف وظيفة النقد في المجتمع على نحو ما يعرف وظائف سواه من وجوه النشاط البشري الأخرى، أو كأن المناهج النقدية ليست - في التحليل الأخير - تعبيراً عن مواقف ثقافية وسياسية محددة أو تجسيدات لها.

وقد غلب على هذا النقد في أرجاء واسعة منه - ولعل هذا الملمح نتيجة للملمح السابق وبرهان عليه - الغموض والبلبلّة والالتواء، فكأن الصوى النقدية الكثيرة لم تزد سبيل النقد إلا وعورة وإبهاماً، ولم تزد سالكيها إلا حيرة واضطراباً، فإذا نحن أمام نقد أشد غموضاً من الآثار الإبداعية نفسها. ولئن كان الغموض في الشعر مقبولاً - إن لم يكن ضرورياً في رأي كثير من شعراء الحداثة وعدد غير قليل من نقادها - لأنه نابع من طبيعة الشعر ذاتها، إن الغموض في النقد مرفوض لأن الخطأب النقدي خطاب تصوري،

أما الخطاب الشعري فخطاب جمالي لا يعبر عن أفكار البشر في زمن معين فحسب ، بل يعبر عن مناخهم الروحي ومشاعرهم و . . . أي عن إحساسهم بالعالم أيضاً . والإحساس بالعالم - على ما نعرف - ظاهرة نفسية اجتماعية .

أضف إلى ذلك أن طبيعة القول الشعري تختلف اختلافاً عميقاً عن طبيعة القول النقدي ، وأن الرسالة الشعرية تقصد إلى شيء من البلبلة أو «التشويش» ، أما وظيفة النقد فهي الإضاءة والكشف والتقويم . ولا نحب أن نمضي في إحصاء الفروق بين النقد والشعر فهي كثيرة ومعروفة ، ولكننا ذكرنا ما ذكرنا كي نوصد الباب أمام من يريد من النقاد أن يحتج بحجة الشعراء في مشكلة الغموض ، فيلقي تبعة ما هو فيه على كاهل المتلقي ، ويتهم جمهور المتلقين بالقصور الثقافي ، وهي تهمة فضفاضة وغامضة كما نرى .

لقد أخفقت الحداثة العربية في أن تكون عربية حقاً حين بهرتها الحداثة الغربية ، وعجزت عن محاورتها ، فاستسلمت لها ، وتبنت مفاهيمها ، وجاهدت جهاداً محموماً لالتحاق بها ، وعلت أصوات كثيرة تتحدث عن نقد معاصر لا عن نقد عربي معاصر . وهكذا انطوت هذه الحداثة على مخادعة الذات على نحو ما لاحظ د . شكري عياد ببصره الثاقب<sup>(١)</sup> . وحين استوحش الناس من أمر هذه الحداثة ما استوحشوا ، وقابلوها بجفوة تخالطها الريبة والتوجس أنكرت عليهم مواقفهم ، ودعتهم إلى أن يرتقوا إلى مستواها ، فكأن كل هؤلاء اللاغطين باسم الحداثة قد بدؤوا جيلهم دراية وثقافة وإحساساً ، فازدادت الجفوة ، وأوشكت أن تكون قطيعة . لقد أراد الحداثيون العرب أن يكونوا «طليعة» فتحولوا إلى «نخبة» بالمفهوم العلمي الدقيق لكلا المصطلحين .

وقد ساعد بعض منظري الحداثة - وهم بعض شعرائها أنفسهم ، وبعض من خرج من تحت آباطهم - في تعميق الفجوة بين الشعر والمتلقي ، فمضوا ينظرون ويكتبون مهللين للإيغال في «التجريب والغموض» حتى جعلوا من النص الشعري كتابة «هيروغليفية» أو نصاً من نصوص «التعمية» لا يقوى على قراءته إلا النخبة المصطنعة الموهومة ، ففتحوا بذلك الباب على مصراعيه أمام ذوي المواهب الضئيلة الضحلة من النقاد والشعراء ، فاختلط الشعر بالاشعر ، واختلط النقد بالتهويم



والتمجيد والإفراط العاطفي الذي جاوز ميوعة الرومانسية، وزها الجميع بروح الاستعلاء النخبوية، وغاب عن هؤلاء المنظرين - في غمرة الفرح بالذات، والإحساس بزهوها - أنهم يكتبون لمجتمع مثقل بالهموم والمشكلات، وفي ظل ثقافة سيطر عليها الوعي الزائف حتى عمى الحدود بين المفاهيم، وأن فقر الدلالة الإنسانية والمضمون الاجتماعي في الأدب يمسح اللغة ويفرغها من مخزونها التاريخي الاجتماعي، وينتهي بها إلى ضمور شديد في وظيفتها، وقصور في طاقاتها، فتغدو أداة للتدابير والتقاطع وتأكيد الذات والانفصال بدلاً من أن تكون أداة تربط البشر بروابط حميمة حارة<sup>(٢)</sup>. ويغدو الشعر المكتوب بهذه اللغة أشبه بما تنتجه صناعة التسلية، كما غاب عنهم أن الحديث عن أداة مقصودة لذاتها لا مرجعية لها في الواقع - لأنها قطعت كل صلة لها بتراتها - هو ضرب من العبث وانحدار بالشعر معاً. وأن التنظير لمثل هذه الآراء يجعل من النقد الذي نطمح إلى أن يكون علماً مناسباً لمادته وموضوعه عبثاً وفوضى لا عيار لها البتة. لقد حاول بعض البنيويين تشييد صرح علمي للنقد، فقام رفاقهم في الحداثة بتقويض هذا البناء بحجة الإيغال في الحداثة والتجريب النقديين، ومضوا يسترفدون لهذا النقد مقولات من علوم وفنون شتى دون أن يتساءلوا عن مدى صلاحيتها له ولموضوعه الذي يعالجه، فكأنما غاب عنهم مرة أخرى أن الأدب فن لغوي مثقل بقضايا الإنسان، وأن أي مقولة نقدية لا تضع في حسابها هذه الحقيقة ستجلب لهذا النقد البلبلة والتهويم والاضطراب، وتناى به عن أن يكون علماً أو قريباً من العلم.

لقد غداً لازماً على الحداثة العربية أن تحرر نفسها من مفهوم «النخبة» القائم على الزهو والخيلاء والشعور بالأرستقراطية الفكرية لئلا تنحاز عملياً إلى ما تنكره نظرياً، فتثبت الواقع الكئيب وتجذره بدلاً من خلخلته واقتلاعه، وقد ظهرت نذر هذا الانحياز حقاً لدى كثير من الحداثيين فكأنهم - بعبارة د. شكري عياد أيضاً - لم يقبلوا من تراث أسلافهم إلا مبدأ «التقية»!!

ولست أريد بهذا الذي أقوله الحداثة العربية كلها، فليس يقول بهذا عاقل أو منصف، ولكنني أريد به ضرباً بعينه من هذه الحداثة - أو حداثة من هذه الحداثات - لا يرى من هذا العالم إلا ما يراه في مرآة ذاته. ولست أريد من ذلك كله أن يهبط النقد أو

ينحدر إلى مستوى المتلقين العاديين ، ولكنني أريد - كما أريد للشعر - أن يرفع المتلقي إلى مستوى عالٍ . ولا يكون ذلك إلا بنقد واضح دقيق يكشف ويوضح ويقوم ويعمق الخبرة النقدية لدى المتلقي فيصقل حساسيته ، وينمي إحساسه بالجمال ووعيه بوظيفة النقد والشعر على حد سواء .

أما جل ما نقرؤه اليوم من نقد فهو نقد غامض مببل ملتو حتى يوشك أن يكون مستغلماً ، وتوشك أن تكون قطيعة بينه وبين جمهور المتلقين ، ولذا ليس غريباً أن يسوء ظن الناس بالنقد والشعر معاً .

ويعرف قارئ النقد العربي الراهن ما يعتري لغة هذا النقد - ما خلا جانباً يسيراً منه تسري فيه روح رومانسية عارمة وإن أنكر ذلك - من برودة وغشائية وفتور يكاد ينقلب إلى كزازة ، فليس فيه رشاقة القول ولا توهج الإحساس ولا جمال الأدب أو بلاغة التعبير ، بل هو نقد سلب حرارة الموقف ، وذوت فيه نضارة الإحساس بالعالم الشعري الذي يتحدث عنه ، وغاب عنه التذوق الحار ، وذبلت فيه فتنة الدهشة ، فغدونا نقراً نقداً شاحباً منطفاً قائماً لا تسري في عروقه غبطة القول أو يقظة الروح أو نسمة الحياة الهادئة العليل . ولقد أعرف أنني أتحدث عن النقد لا عن الشعر ، وأعرف أيضاً أن نقدنا العربي الحديث - لا المعاصر حسب القسمة الزمنية لا الفنية - عانى معاناة قاسية من وطأة التيار الإنشائي وفتنة القول وسلطان اللغة ، فكان قراءه يقصدونه لنفسه لا لما يتحدث عنه ، فإذا نحن نبحث عن مقادير الحقيقة العلمية أو ذراتها مبعثرة هنا وهناك في مهرجان الضوء واللون ، فلا نكاد نعود بعد البحث والتفتيش إلا بحصاد يسير .

وأعرف - مرة أخرى - أن لغة النقد المعاصر كانت رداً على هذا التيار الإنشائي المتدفق بقدر ما كانت محاولة للاقتراب من لغة العلم الصارمة . ولكن علينا أن نتذكر أننا حاولنا أن نقرب بلغة النقد من روح العلم فلن نفلح في أن نجعل منها لغة علمية صرفاً إلا إذا كان ذلك على حساب الخطاب النقدي نفسه . أريد أن أقول إن ضعف الإحساس اللغوي أو فتوره سمة بارزة تسم نقدنا الراهن ، وأنا أعرف أن نقدنا المعاصر يمر بمرحلة التجريب ، وأنها مرحلة شائكة معقدة مخاضها عسير مخفوف



بكثير من المصاعب والمخاطر ومطاوي الطريق . ولذا ليس غريباً أن نجد في هذه المرحلة كل هذه الشوائب وكل هذا العثار .

وأضيف إلى هذه الملامح ملمحاً جديراً بالاهتمام هو اضطراب المصطلح . النقدي ، فنحن لا نزال نستخدم مصطلحات نقدية لم تستقر ، ولم نزل نختلف فيها ، ونبحث عن المفهوم الواضح المحدد الدقيق لكل مصطلح . وينبغي أن نتذكر أن تاريخ أي مصطلح هو تاريخ علم هذا المصطلح .

وآخر هذه الملامح التي أحب أن أشير إليها - دون أن أستغرقها جميعاً - هو «الثروة» التي يعج بها هذا النقد ؛ فكأنه لم يستطع أن يبرأ من آفة سلفه ، ولم يستطع أن يجتث جرثومة الإطناب من روحه ، فإذا هو يوغل في هذا المضمار بعد أن خلع من على منكبيه غبار السنين وفتنة اللغة ، وارتدى لباس العلم أو أردية الدرج النقدية المعاصرة .

ولعلي لا أخطئ إذا زعمت أن إحساسنا العميق بالأزمة التي تلف وجوه حياتنا جميعاً وتتأصل فيها - حياة عربية مأزومة ، وثقافة عربية مأزومة ، وإنسان عربي مأزوم - هو الذي دفعنا إلى «الانحياز المنهجي» أو إلى شطط الاستعارة من الآخر . ولئن كان هذا الإحساس مشروعاً وصحياً ونبيلاً إن ما جر إليه من الاغتراب عن الذات أو محاولة الفرار منها إلى الآخر ليس مشروعاً ولا صحياً ولا نبيلاً .

ولست أعرف حيرة سابغة تجلل أبنائها أشد من الحيرة التي نحن فيها اليوم ، فقد مضى زمن قريب كان فيه بعضنا يستمد مشروعيته من الشرق ، وكان بعضنا يستمدّها من الغرب ، ثم انهار الشرق - على نحو مأساوي مذهل - فاشرأبت أعناقنا جميعاً نلتمس مشروعية وجودنا من الغرب البعيد وحده ، مقتنعين ما نفعله بقناع «التبرير» الكاذب المخادع وقد أضفينا عليه روح «التعليل» والحكمة والمنطق !! وكأن قدراً غشوماً قدر علينا ألا نستمد مشروعية وجودنا من أنفسنا بل من الآخرين . ولم يقف شطط الاستعارة - أو محاولة الفرار من الذات إلى الآخر - على وجودنا السياسي ، بل امتد ليشمل شخصيتنا الثقافية التي تشكل حياتنا النقدية وجهاً من وجوها ، فكأننا غاب عنا أن الانفتاح على العالم من حولنا والانتفاع بثقافته وعلومه أمر ، وأن نفي الذات وتغيير الجلود والاعتراب في الآخر أمر آخر . وقد يكون من لوازم النظر ألا نتهيب ما نحن فيه طارفاً وتليداً ، فنعكف على مدارسته بصبر وأناة وموضوعية - وهذه

معضلة معقدة وشائكة ومضنية دون ريب - فننفي ما لم يعد قادراً على الإسهام في تحقيق مشروعنا الحضاري الراهن بدلاً من أن نجمّله ونستر عوراتنا، ونصنع له كياناً أسطورياً لا يمت إلى حقيقته إلا بأوهى الصلات، بل يعبر عن رغباتنا الصريحة حيناً والغامضة أكثر الأحيان، ونستخلص لأنفسنا ما نراه أقدر على تحقيق ما نصبو إليه، لا نفرق في النفي والاستخلاص بين تليد يحرسه جلال الماضي، وطارف تذود عنه فتنة المعاصرة. ولعل الأجدر بهذا الكلام أن يقيد بعض التقييد، فليس المشروع الحضاري الذي كلفنا بالحديث عنه زمناً واضحاً كل الوضوح أو محدداً كل التحديد، وليس المجتمع كله على رأي واحد فيه . . . ولكنه - في ظني - ليس غامضاً غموضاً تشبه فيه القسّات وتضيع الملامح، ولست غالباً ولا مخطئاً إذا ظننت أن محاولات كثيرة من محاولات صياغة الوعي العربي الراهن تحوم حول هذا المشروع وتلتقي على ضفافه. ولست مع القائلين إن مشكلاتنا نابعة منا لا من التراث إلا إذا قبلنا القول إن مشكلاتنا نابعة منا لا من الواقع أيضاً. ولست أرى وجاهة لهذا القول الذي ينظر إلى التراث والواقع بوصفهما كتلة صماء تشكلها كيفما نشاء، وينسى أن لكليهما - التراث والواقع - حقيقة موضوعية لا يمكن تجاهلها، ولكن هذه الحقيقة الموضوعية ليست حقيقة متعالية على الوجود لا يمكن حوارها أو إعادة اكتشافها وإنتاج معرفة جديدة بها.

إننا - شئنا أم أبينا، أدركنا ذلك أم غاب عنا - نحمل في شخصيتنا مقادير متفاوتة من التراث، ومقادير متفاوتة من روح العصر، وبهذه الشخصيات نحاور الواقع ونحاول تشكيله.

فإذا صرفنا القول - رغبة في اجتزاء الكلام وطيه - إلى وجهه الذي نقصده، نكون قد خرجنا من الكل إلى الجزء، من الحياة العربية إلى النقد والشعر. فأين يقع النقد والشعر من مشروعنا الحضاري؟

لقد استقر في النفوس منذ زمن، ونزل منها منزلة البديهيّات أن نقد الشعر عبث وتخليط لا جدوى منها إذا لم يكن هذا النقد صادراً عن رؤية شمولية للحياة ومفاهيم محددة عن الإنسان وموقفه من الحياة والواقع، وعن الشعر وعلاقته بهذه الحياة وهذا الواقع، ووظيفته التي ينبغي أن ينهض بها. ولعل النظر إلى شعرنا القديم وفق هذا التصور يسمح لنا بإعادة اكتشافه، وإنتاج معرفة جديدة به. وليس هذا النظر سوى



قراءة أخرى لهذا الشعر تصدر عن تصور شامل للحياة، وتتوسل بأدوات نقدية ومعرفية لم تكن ميسرة للقدماء. وقد مضى الزمن الذي كان ينظر فيه إلى «القراءة» بصفتها وسيلة لاكتساب المعرفة الجاهزة، فليس يزيد دور القارئ فيها على استيعاب المقروء. وغداً فعل «القراءة» اليوم فعلاً معقداً شديداً التعقيد. وليس من الوفاء لشعرنا القديم، ولا من الوفاء لروح العصر أن نستمر في قراءة شعرنا - وتراثنا عامة - قراءة استيعاب لا قراءة حوار، أي قراءة تجعل من الذات القارئة ذاتاً منفصلة لا فاعلة، فهي تقبل كل ما تقرأ وتستوعبه. وقد يكون من العسير أن نصدق أن هذا النمط الحوارى من القراءة هو الذي كان شائعاً في تاريخ حضارتنا، أو هو الشائع هذه الأيام.

إن مفهوم «القراءة» المعاصر مقترن بالاكشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من «التفسير» إلى «التأويل»، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارئ بالنص. وفي ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الشعرية خاصة - والنصوص الإبداعية عامة وكثير من النصوص غير الإبداعية - «نصوصاً مفتوحة» قابلة لمستويات متعددة من القراءة تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية، وهذا يؤكد صفة «النسبية» في القراءة التي لا تناقض صفة «الموضوعية» إذا اشترطنا للقراءة الصحيحة جملة من الشروط، ولعل أهم هذه الشروط أن نحاول فهم معاني كلمات النص فهماً تاريخياً أولاً، وهذا مطلب عزيز المنال، فليس في المكتبة العربية - على كثرة ما فيها من المعجمات - معجم تاريخي واحد<sup>(٣)</sup>، ولذا يبدو الشرط الثاني مكماً لهذا الشرط وسياجاً له يحول دون الوقوع في الخطأ، وهذا الشرط هو التحليل التاريخي، أي ربط النص بسياقه التاريخي، فمعرفة هذا السياق بأبعاده السياسية والثقافية والاجتماعية و... ضرورة لفهم النص. وهذا يعني أن للمرحلة الأولى من القراءة - وهي مرحلة التفسير - جناحين: الأول «لساني» يقوم على الخطأ والصواب في معرفة معاني الكلمات، والثاني «تاريخي» يجعل المعرفة الصحيحة مرهونة بمعرفة السياق التاريخي الخاص. وثالث هذه الشروط يقتضي أن تسبق مرحلة «التفسير» مرحلة «التأويل»، وهي المرحلة التي يدخل فيها القارئ ونصه في حالة «الحوار»، وكل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطابين - بين خطاب الذات القارئة المضممر

وخطاب الموضوع المقروء - أي هو حوار بينهما . ويرى كثير من النقاد والمعنيين بشؤون القراءة ومشاكلها أن «التأويل» شرط لبقاء الخطاب المقروء وشرط لبقاء الخطاب الحالي . وينبغي أن نتذكر أن ليس ثمة قراءة بريئة ، أو قراءة تبدأ من درجة الصفر ، وليس هنالك قراءة مكتملة تامة الوفاء ، بل هنالك قراءات بعضها أوفى من بعضها الآخر ، وأن الاختلاف بين هذه القراءات - أو التأويلات - هو خلاف في «الدرجة» لا في «الصفة» . وينبغي أن نتذكر أيضاً أن التأويل الذي نتحدث عنه ليس وليد العصر الراهن ، بل هو قديم أو موغل في القدم ، ولعل أول بداياته الأساسية المسجلة في الوثائق ما يجده الباحث لدى مؤولي الكتاب المقدس (العهدين) حين شعر المفسرون والمؤولون بغرابة المعنى الحرفي عن قيمهم «إذ كل تأويل متجذر في السياسة - يعني القيم» ، وأعلن بعضهم أن معاني النص ليس لها حدود «في أية كلمة يلمع ألف ضوء» . وعرفت حضارتنا العربية تيارات تأويلية مختلفة في الدراسات القرآنية الخصبية منذ فجر هذه الدراسات ولم يقف التأويل على فرقة بعينها ، بل اتسع ليشمل الشيعة والخوارج والصوفية والفلاسفة والمعتزلة . يقول أحد متأخري الصوفية «لكل آية ستون ألف فهم ، وما بقي من فهمها أكثر» ، ولم ينكر بعض الأصوليين من المالكية والشافعية والحنفية فكرة التأويل ، ولكنهم حاولوا كبح جماحها ، والتخفيف من غلوها ، فقد كانوا يؤولون ، ويضعون بعض المقاييس والضوابط والقواعد لتأويلهم . ولعل أبا إسحاق الشاطبي في كتابه «الموافقات» أن يكون مثلاً طيباً لهؤلاء المعتدلين من المؤولين على ما يذكر د . محمد مفتاح .

ولسنا نريد أن نمضي في حديث التأويل ، فنحن لم نعقد هذا البحث له ، ولكننا آثرنا أن نشير إليه لنلتمس العذر ونصيب الحجة لمن يؤول الشعر . وآخر هذه الشروط التي يشترطها الباحثون لصحة القراءة التراجع عن أي رأي أو تأويل إذا ثبت بطلانه أو عدم صحته<sup>(٤)</sup> .

إن الإلحاح على العلاقة بين النص والقارئ ، وعلى التفاعل بينهما غداً أمراً مسلماً به من حيث المبدأ في نظريات «التلقي» الحديثة ، وإن وقع الخلاف بعدئذ في حدود هذه العلاقة وشروطها التي تعصم القراءة من الخطأ والهذيان واللغو . ولعل الرغبة في صحة قراءة الأدب تحديداً تفرض علينا أن نحدد مجال هذه القراءة أو قضاياها ،



فليس الأدب نظاماً رمزياً أولاً، بل هو نظام ثانوي يستخدم نظاماً موجوداً قبله هو «اللغة»، وهذا يعني بوضوح أن قضايا الأدب تختلف - على الرغم من أن الأدب فن لغوي - عن قضايا اللغة. ويمكننا حصر قضايا التحليل الأدبي - أو قراءة الأدب - في ثلاثة أمور هي: المظهر اللفظي في النص، والمظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، دون أن ينتهي بنا ذلك إلى عزل الظاهرة الأدبية - أو النص - عن الظواهر الاجتماعية الأخرى، فليس النص بنية معزولة، ولكنه بنية لها خصوصيتها التي لا بد من الكشف عنها وتحديد لها لنقيم الصلات بينها وبين البنى الاجتماعية الأخرى. وينبغي أن نؤكد - زيادة في الحيطه والاحتراص - أن النص الشعري هو «شعر» لا أكثر ولا أقل، وأن «شعريته» هي التي جعلته «شعراً». وتنحصر هذه الشعرية وتتجلى - في الوقت نفسه - في استخدام اللغة استخداماً كيفياً خاصاً يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها. وقد يحمل النص الشعري مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية و... ولكن هذه المواد أو العناصر - مهما تباينت وتنوعت وبدت غزيرة في النص - لا تمنح النص شعريته أو قل لا تبقى مواد خاماً، بل تغدو عناصر شعرية. بعبارة أخرى إن النص الشعري ليس ملحقاً بعلم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم، ولكنه متم إلى نظام آخر هو نظام «الفن»، وكل حديث عن الشعر لا يتناول بنية «القول الشعري» وقيوده وضوابطه يقع على هامش الشعر والنقد الأدبي معاً. وحقاً إن النص الشعري يكشف عن رؤية مبدعه للعالم، ويحدد زاوية هذه الرؤية - أو يفترض فيه أن يكون كذلك - ولكنه يكشف ويحدد بطريقة خاصة متميزة على الرغم من أن الأداة التي يستخدمها هي أداة غير مختصة به، أعني «اللغة». إن الشاعر يعي العالم وعياً جمالياً، ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر «بنية لغوية معرفية جمالية»، وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعد إخلالاً بمفهوم «الشعر» أو انحرافاً به. إن وحدة النص الشعري لا تقبل التجزئة أو التحليل إلى شكل ومعنى، فالمعنى شكل تحول إلى معنى، والشكل معنى تحول إلى شكل.

ولهذا كله يشترط في الناقد الأدبي - كما ذكرت من قبل - أن يكون «متعدد الحرف» بتعبير ياكبسون، وعلى رأس هذه الحرف حرفة «الفن»، وكأن ياكبسون يكرر شرطاً

من التعريف العربي المشهور للأدب بعد أن ينقله من عالم الأدب إلى حقل النقد :  
«الأدب هو معرفة أشعار العرب وأخبارها، والأخذ من كل علم بطرف». ولا غرابة  
في هذا الشرط ولا مبالغة، فالشعر «مركب كثيف» تنصهر فيه عناصر شتى، وليس  
في استطاعتنا - إذا اصطنعنا الجدل في أمره - أن نكشف عن ثرائه وخصوبته، وأن  
نضيء عالمه، إلا إذا استخدمنا أدوات معرفية ونقدية متطورة ومرهفة ومتنوعة. إن  
تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً ومرهفاً يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر  
للعالم جمالياً، أي يسمح لنا بالربط بين «البنية والرؤية»، ويمكننا من الربط بين  
الظاهرة الأدبية في خصوصيتها وبقية الظواهر الاجتماعية الأخرى، أو قل - بعبارة  
جولدمان - بين النص والبنية المحيطة، وأنا أتذكر أنني لم أعقد هذا البحث لمفهوم  
الشعر، فذلك أمر طويل وشائك، ولكنها إشارات لا بد منها كيلا نتورط في آفة  
«القصور» - أو «الخطأ» - التي تعري كتباً كثيرة كتب لها الذيوع والدوران بين الشداة  
بل بين جمهور القراء عامة.



لقد استقر في وجدان العالم المعاصر أن عصرنا الحاضر هو «عصر العلم  
والتكنولوجيا»، وطوى هذا العصر في جوفه كثيراً من المفاهيم الأخلاقية التي دفعت  
البشرية ثمنها باهظاً، فغدا - على التمثيل لا الحصر - مفهوم «الحق» ملتبساً بمفهوم  
«القوة»، فكل ما نالته يد القوي حق له لأن «حق القوة» أظهر وأهم من «قوة الحق».   
وبدا العالم المعاصر يدفع ثمن تقدمه العلمي والتكنولوجي جانباً ضخماً من تراثه  
الأخلاقي. وسرت في الناس هذه الرغبة المشروعة في اللحاق بروح العصر، ولكن الدعوة  
العربية إلى العلمية وعصر العلم لابسها عيان كبيران هما الخطأ والقصور، أما الخطأ  
فيتمثل في الغرض من شأن الدراسات الأدبية والعلوم الإنسانية، وكأن هذه العلوم  
والدراسات لم تكن هي التي بشرت بعصر العلم ودعت إليه، وأما القصور «فيتمثل في  
تعجل الوصول إلى عصر العلم دون تأصيل لمناهجه عن ظن بأننا نستطيع أن نأخذ بها  
حقيقته الدول التي سبقتنا على الطريق غير ملتفتين إلى الطريق نفسه : من أين بدأ،  
وكيف اتجه وسار؟<sup>(٥)</sup>. ولم تقف هذه الرغبة عند حد يحدها، فغزت جل وجوه النشاط  
البشري، وتغلغلت في عروقها، وهكذا صار الحديث عن علم الأدب وعلم النقد وعلم



النفس . . . يجري على كل شفة ولسان . وأعتقد أن الدعوة العربية إلى «علم النقد» لم تكن أحسن حظاً من الدعوة العربية إلى العلمية وعصر العلم على نحو ما أسلفت ، فلم يزل «علم النقد» الذي نطمح إليه علماً لم تنضبط أصوله ، ولم تستقر مناهجه ، ولم تنزل قسماؤه وملاحمه غريبة عنا أو كالعربية ، ولم نزل نعتقد أن باستطاعتنا أن نأخذ بما حققه الآخرون دون أن نلتفت إلى الطريق نفسه : من أين بدأ ، وكيف اتجه وسار؟ وينبغي أن احترس هنا احتراساً شديداً ، فأنا لا أتهم بهذا الكلام أحداً ، بل لعل نقيض هذا الظن أقرب إلى الصواب والحق ، فلقد حقق نقادنا المعاصرون إنجازات طيبة تستحق الثناء والتقدير ، ولكنني أشير إلى واقع الحركة النقدية العربية الراهنة ، فهي - على كل ما ظفرت به - لا تزال في حاجة ملحة إلى كثير من الرعاية والضبط والتوجيه . ولم يزل «علم النقد» رغبة تخامرنا وتؤرقنا أكثر منه حقيقة ملموسة في واقعنا الأدبي . وأنا أقدر أن للأدب خصوصيته التي تجعل من علم النقد علماً مختلفاً في إجراءاته وأدواته ونتائجه عن العلوم الأخرى ، فهو يعالج مركباً كثيفاً غامضاً متعدد الطبقات وغائر الأعماق . ولذا ليس غريباً أن تظل معضلة قراءة النص الأدبي أو تفسيره أو تأويله معضلة شائكة تكاد تستعصي على الإجابة الدقيقة التي تظفر برضى النقاد والباحثين ، بل هي - إذا أردنا الدقة - معضلة تثير عاصفة هوجاء من القضايا والمشكلات التي تتجاوز حدود النص الأدبي مجاوزة بعيدة ، وتتصل بالإنسان والمجتمع وقضايا الثقافة وتجلياتها المختلفة وسوى ذلك شيء كثير . . .

وقد سبق أن عللت ذلك بأمرين هما : طبيعة النص الأدبي الغامضة ، ومفهوم القراءة المعقد .

ويلاحظ المتتبع لحركة النقد المعاصر أن «تاريخ الأدب» لم يعد يظفر باهتمام كبير من النقاد ، أو هكذا يلوح في الأفق ، وأن عصراً جديداً من الدراسة النقدية قد بدأ ، هو عصر «النص» الذي يظهر تحت أسماء كثيرة كـ «نظرية النص» أو «النص المفتوح» أو «النصوصية» أو «النص الشعري» : من أين وإلى أين؟ أو «بنية الخطاب الشعري» أو «تحليل الخطاب الشعري» أو « . . . » وأصبح هم النقاد الأول الحديث عن النص بوصفه إبداعاً له تفرد وخصوصيته ، وهذا أمر منطقي لأن القاعدة في النقد أن يلاحظ الإبداع والتفرد ، وأما الكشف عن القوانين المطردة

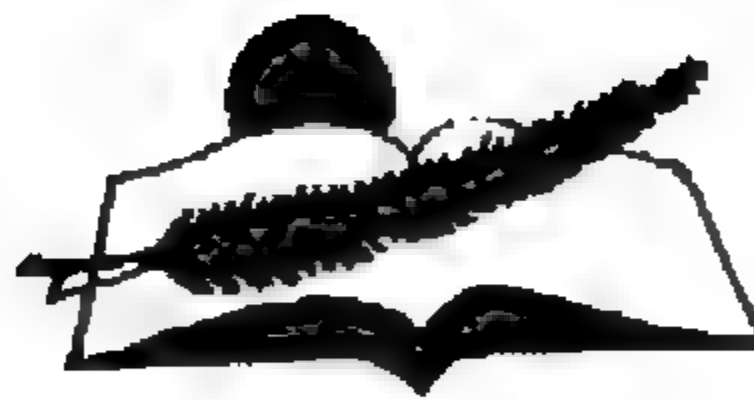
في الأدب فأمر ينهض به تاريخ الأدب ومؤرخوه<sup>(٦)</sup>. ويلاحظ هذا المتتبع أيضاً أن ازدهار دراسة العلوم الإنسانية عامة الذي تم بفضل الفلسفات الجديدة التي شهدتها أواخر القرن التاسع عشر (دارون . ماركس . فرويد / يونج / فريزر . . .) قد رافقه ازدهار علاقة الأدب بهذه العلوم وبالمجتمع ، وصار الحديث عن علاقة الأدب بعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم الأديان وغيرها من العلوم حديثاً عالي النبرة يكاد يطغى على كل حديث سواه في نوادي النقد ومجالس الأدب . ثم ازدهرت في النصف الثاني من هذا القرن دراسة اللغة ازدهاراً مرموقاً بعد أن فتح أمامها الباب على مصراعيه منذ مطلع القرن العالم السويسري دوسوسير، فازدهرت بازدهارها علاقة الأدب باللغة ، وكان هذا الازدهار إيذاناً بتحول شبه حاسم في دراسة الأدب ، فظهرت «الألسنية الحديثة» في نقد الأدب باتجاهاتها المختلفة من بنيوية ، وبنيوية توليدية ، وتفكيكية أو تشريحية ، وأسلوبية وغيرها ، ووراء هذه الاتجاهات اتجاهات أخرى بدأ النقد العربي الجديد يتهياً لإعلانها مذاهب كبرى في دراسة الأدب كالهرمونيوطيقا «التأويلية» والسيموطيقا «علم العلامات» . . ، ولقد كان الباحثون العرب حتى عهد قريب يتحدثون عن الاتجاه الاجتماعي في دراسة الأدب ، وانطلاقاً من هذا الموقف كتبت دراسات كثيرة جداً تناولت أدبنا القديم خاصة ، وكانت دراسة المضامين الاجتماعية بصورتها البسيطة الساذجة تغلب على هذه الدراسات جميعاً ، ثم بدأ هذا الاتجاه يتعمق ويغتنى ويتأصل شيئاً فشيئاً بفضل التحولات الضخمة التي طرأت على المدرسة الواقعية في دراسة الأدب . وكان الباحثون العرب حتى عهد قريب يتحدثون عن شذرات نفسية في النصوص الأدبية تلمع هنا وهناك ، ثم قوي هذا الاتجاه بفضل الإنجازات الجبارة التي أحرزها أصحاب التحليل النفسي وعلى رأسهم فرويد ويونج وأدلر . وانطلاقاً من هذه الجهود وتطبيقاتها في الآداب الأجنبية ظهرت بعض الدراسات النفسية في نقد الأدب العربي القديم والحديث كدراسات الأستاذ محمد خلف الله أحمد (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) ودراسة د . عزالدين إسماعيل (التفسير النفسي للأدب) ، ومن قبلها ما كتبه العقاد عن بشار والنويهي عن نفسية أبي نواس . . . ولا يزال هذا الاتجاه - كسابقه - يتطور ويحاول أن يفرض نفوذه الواسع على النقاد . ولكن الاتجاه الألسني في نقد الأدب يكاد يقتلع ،



كما يجنل للرائي؁ كل ما يصادفه في طريقه من المذاهب والاتجاهات مسلطاً سيف «الحداثة» على عنق كل من لا يرى أن يسير في ركابه . وقد يكون الحديث عن هذه المذاهب أو الاتجاهات جميعاً مطلباً تعقد له الفصول المطولة أو الكتب؁ ويتظاهر له الباحثون . ولذا فإنني سأخص مذهباً واحداً بالحديث هو المذهب الأسطوري في تفسير الأدب؁ وسأقصر حديثي على الأدب الجاهلي دون غيره من عصور الأدب العربي الأخرى .

## الهوامش

- (١) المذاهب الأدبية والنقدية ص: ٦٨ ، سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٩٣ م .
- (٢) انظر عبدالمنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ص ٨٢ وما بعدها . دار العودة بيروت ١٩٧٩ ط ٢ .
- (٣) انظر مقدمة «المعجم اللغوي التاريخي» للمستشرق الألماني «فيشر» . المركز العربي للبحث والنشر - القاهرة - ١٩٨٢ م .
- (٤) لمزيد من المعلومات حول القراءة والتأويل انظر على سبيل المثال :  
- ياكبسون : قضايا الشعرية : ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون .  
- محمد عابد الجابري (بالاشتراك) : المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية .  
- جابر عصفور : مقدمات لقراءة التراث النقدي ، ضمن كتاب «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» .  
- محمد مفتاح : مجهول البيان . دار توبقال للنشر - المغرب - الدار البيضاء . الطبعة الأولى ١٩٩٠ م .
- (٥) انظر: عائشة عبدالرحمن : مقدمة في المنهج ص: ٩ وما بعدها ، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧١ م .
- (٦) انظر: شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية .



## الفصل الثاني

### رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم

ليس من حق أحد أن يفرض على النص الأدبي قراءة واحدة زاعماً أنها جمعت كل ما في النص ، وكل ما يمكن أن يُقال فيه ، لأن مثل هذا الاتجاه في النقد الأدبي لا يعني سوى شيء واحد هو «موت النص» . ولو صح مثل هذا الاتجاه – وهو بالتأكيد لا يصح – لماتت نصوص الآداب القديمة جميعاً منذ زمن بعيد ، بل قل لماتت نصوص العقد الماضي من هذا القرن ، وبعض نصوص هذا العقد الذي نشهد أواخره . . . ولكن الذي حدث – ويحدث دائماً – أن الدراسات هي التي تموت ، وتبقى النصوص حية لا تعرف الموت . وتأسيساً على ما تقدم فإن نصوص الأدب العربي القديم لا تزال رغم عوادي الدهر وغير الأيام تفيض عافية وحيوية ، وإن كثيراً من الدراسات التي تناولتها قد اندثرت ولم يبق منها شيء سوى ما قد يكون أصداً خافتة يحتفظ بها تاريخ الضمير الأدبي لا لأهميتها المعاصرة بل لأهميتها التاريخية . ومن هذه الدراسات المندثرة ما كتب في الأمس البعيد ، ومنها ما كتب في الأمس القريب ، أو القريب جداً . . .

لقد تعددت مناهج نقد النص الأدبي الجاهلي – على نحو ما تعددت مناهج دراسة النص الأدبي عامة – وشهد المجتمع الأدبي العربي في العقود الثلاثة الأخيرة مرحلة هائلة من «التجريب النقدي» بكل ما تعنيه كلمة «التجريب» من الانبهار والتشتت والانتقاء وعدم الوضوح واللهفة إلى اللحاق «بالحدثة» وغياب المنهج ، والقفز بين الاتجاهات النقدية و . . . حتى يكاد يخيّل للرأي أن قطيعة وشيكة الوقوع – إن لم تكن وقعت – بين موقف الناقد الثقافي – بالمعنى العلمي لمصطلح الثقافة – وموقفه النقدي في ميدان الأدب على نحو ما ذكرت سابقاً . وسيمضي وقت ليس بالقصير قبل أن تطمئن النفوس إلى مراجعة ضمايرها ، وإعادة النظر والتدقيق في كثير من هذه المعايير النقدية التي تسوّى هذه



الأيام على عجل ، وحيثُ ستُكشف «مرحلة التجريب» الراهنة عن حصاد نقدي يصعب على المرء الآن أن يتنبأ به ، لأن ذلك رهن بحركة المجتمع العربي نفسه قبل أن يكون رهنًا بحركة النقد وحدها .

\*\*\*

ولقد كان «المنهج الأسطوري» في تفسير الأدب قديمه وحديثه ، واحداً من هذه الاتجاهات النقدية المتدافعة التي تضطرب فيها حركة التجريب النقدي الراهنة . وبدأ هذا الاتجاه في الظهور في ميدان الأدب العربي القديم (الجاهلي) منذ مطلع العقد الماضي - في حدود ما أعرف - ببعض الدراسات الأكاديمية التي أعدها أصحابها لنيل درجة علمية كدراسة «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث» للدكتور نصرت عبدالرحمن ، ثم تتابعت الدراسات والأبحاث المتفرقة ، ولا تزال تتدفق بغزارة تحذوها لهفة اللحاق «بالحدث» وتثبُّها في نفوس أصحابها الرغبة في الجديد ، والنفور من كل شيء سواه . وككل جديد آمن به أصحابه لقي الاتجاه الأسطوري في تفسير الأدب الجاهلي حماسة ورعاية كبيرتين من أصحابه والمبشرين به ، وظفر منهم بإيمان لا يخامرهم الشك ، فمضوا يجتهدون في تأصيله وتنميته ، ويسترفدون له من كل صوب . ويمكننا أن نقرر باطمئنان أن ظهور هذا المذهب في النقد كان ثمرة من ثمرات توطيد العلاقة بين الأدب والعلوم الإنسانية على نحو ما بينت سابقاً ، ولذا كان علينا أن نلتمس أصوله النظرية في تلك الفلسفات والعلوم التي شهدتها نهايات القرن التاسع عشر ، وعلى رأسها : التحليل النفسي ، والأنثروبولوجيا ولا سيما علم الأديان المقارن ، والأساطير . ونضم إلى هذه المنابع الفلسفة الرمزية وعلومًا مساعفة جدية بالاهتمام كعلم اللغة المقارن ، وعلم الآثار بما يقدمه من كشوف أثرية ونقوش ولقى .

وقد كان ينبغي أن أعقد فصلاً للحديث عن هذه الأصول النظرية لولا أن باحثاً آخر هو الأستاذ عبدالفتاح محمد أحمد نهض بهذا الأمر<sup>(١)</sup> ، ولست أحب أن أكرر الحديث ، ولكنني وجدت أنه لم يستوفِ القول في بعضها فحاولت أن أستتمّه وأستوفيه .

ويعدّ «نورثروب فراي» من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب، فقد نشر عام ١٩٥٧ م كتابه «تشریح النقد» الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية هو «المنهج الأسطوري». وقد أولى «فراي» في هذا الكتاب أهمية فائقة لنظرية «الأنماط العليا أو النماذج البدائية» التي تعني أن كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد «الصور الكونية» التي وجدت منذ دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطاً بالطبيعة. وليست تتحدد هذه الصور الكونية — وفقاً لهذه النظرية — بمضامينها بل تتحدد بأشكالها لأنها في ذاتها شكلية صرف. وبناء على هذا التحديد تكون كل «يوتوبيا» تسعى لاستعادة العصر الذهبي تكراراً لجنة عدن، وهكذا تكون — على سبيل التمثيل لا الحصر — جمهورية أفلاطون وشيوعية ماركس والفردوس المفقود للبتون صوراً نمطية تكرر النمط الأعلى أو النموذج البدائي الذي هو «جنة عدن»، وتكون رحلة السندباد، وزيارة «عوليس» لبيت الموتى، ودخول «يونس» في بطن الحوت، وإلقاء «يوسف» في البئر — على ما بينها من اختلاف في المضامين — صوراً مكررة لصورة نمطية واحدة، فكل هذه الصور صور استعارية للموت تكرر الرحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث من جديد. ويرى «فراي» أن هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً، وسيظل ينحدر منها أبد الدهر، وعلى الناقد أن يقف بعيداً عن القصيدة ويتأملها ليكتشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها الميثولوجي.

إن الأدب — وفقاً لنظرية فراي — يصدر عن بنية أساس — نسق أو نظام — هي «الميثة» أي هي «الأسطورة» في حالتها الأولى قبل «الانزياح أو التعديل» أيام كانت شعائرها «وظائفها الطقوسية بالتعبير الدارج» هي وحدها التي تحددها. وقد ربط «فراي» بين «الميثة» والطبيعة، وانتهى إلى أن هنالك أربع ميثات، لكل فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات ينحدر الأدب أو يصدر. وإذن ليس هنالك «أدب جديد»، بل هنالك «أدباء جدد» تنحصر حريتهم في التعديل والانزياح والتحوير ضمن الإطار العام للميثات، ثم لا شيء وراء ذلك. أما وظيفة «النقد» فتتحدد تحديداً في معرفة «الانزياح» الذي أصاب الميثة. وقد عد «فراي» «التوراة» مصدر الأساطير غير المتزاحة<sup>(٢)</sup>.

ويربط كثير من الباحثين بين المنهج الأسطوري ونظرية «كارل يونج» في التحليل النفسي . لقد طور «يونيغ» نظرية «فرويد» باكتشافه طبقة أخرى من «اللاوعي» تتبع تحت طبقة «اللاوعي الشخصي» أو «العقل الباطن» التي اكتشفها «فرويد» ورآها أشبه بقبو ضخمة تحتزن فيه الأخيصة الجنسية المكبوتة والمكبوحه التي تشكل «العقد» ، وهذه الطبقة العميقة من «اللاوعي» التي اكتشفها «يونيغ» هي طبقة «اللاوعي الجمعي» التي تستعصي على التحليل الفرويدي لأنها منبته الصلة بالكبت والعقد . والإنسان - وفق هذه النظرية - شبكة معقدة من الثقافة والبيولوجيا ، فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعاً الذي يرث تاريخ جنسه جسدياً وعقلياً معاً ، فكما يرث جسده الذي تطور عبر ملايين السنين يرث عقله الذي تطور هو الآخر عبر ملايين السنين أيضاً . ويشكل «اللاوعي الجمعي» جزءاً من هذا الإرث الإنساني الذي يرثه كل إنسان ، ومن هنا كان هذا النوع من اللاوعي عاماً وشاملاً ومتشابهاً ودائم الحضور في كل الناس ، وهو - على نحو ما نرى - مختلف كل الاختلاف عن «اللاوعي الشخصي» . إننا نستطيع أن نصوغ هذا الكلام صياغة أخرى فنقول : إن في أعماق كل منا - نحن معشر البشر - إنساناً بدائياً يصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي . وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا - بتعبير يونج - تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام .

وعززت جهود علماء «الأنثروبولوجيا» هذا الاتجاه في النقد ، فقد تجمعت لديهم كميات هائلة من المواد والموروثات المتماثلة المتصلة بالعادات والتقاليد والمعتقدات والأنظمة والأفكار تشبه فيها أكثر الشعوب بدائية أكثرها تحضراً ، فدفع هذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوحدة النسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت . وحاول «فريزر» في ضوء هذه الإنجازات الأنثروبولوجية أن يكتشف أنساقاً كونية وصيغاً عالمية للإنسان في كل زمان ومكان ، وبنى وجهة نظره على «الأسطورة» التي تكشف عن علاقة الإنسان بالكون<sup>(٣)</sup> .

وعندما أعاد «ليفى شتراوس» عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) «نظر إلى أساطير الشعوب على أنها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق . وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير



(مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر عندما نقارن بين ما يُسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية. فالبدائيون يقومون بجميع العمليات الأساسية التي نقوم بها، والسحر لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم. وهكذا كان مجهود شتراوس العلمي منصباً على تنحية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت»<sup>(٤)</sup>.

ولعل ما وصل إليه الباحثون في علم الأديان المقارن خاصة يعد إسهاماً أصيلاً في تعزيز مفهوم «اللاوعي الجمعي»، ويغدو حجة قوية بأيدي نقاد هذا المنهج. وينبغي أن نخص بالذكر الباحث المجري الكبير «أمرسيا الياد» الذي كشف في كتابه «أسطورة العود الأبدي» و«رمزية الطقس والأسطورة أو المقدس والديني» عن أمور تثير الدهشة حقاً. وليس في النية أن نكثر من النقل عن هذا الباحث، فكل ما كتبه يستحق القراءة المتأنية والتأمل العميق. لقد عمد إلى تحليل أنماط الخبرة الدينية للإنسان عبر تاريخه الممتد من عصور سحيقة غامضة حتى عصرنا الحاضر، فوقف على أساطير الحضارات المختلفة وعلى ديانات كثير - بل كثير جداً - من الشعوب والقبائل، وحللها، وكشف عن رمزياتها العميقة التي دقت فخفيت أو أوشكت أن تخفى عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع العميق بين ديانات شتى وشعائر دينية لا تكاد تتصل بين أهلها الأسباب. وقد وقف على التشابه والتكرار في المكان المقدس (الأقاليم والمعابد والمدن ونماذجها السماوية، ورمزية المركز، وتكرار خلق العالم و...)، والزمان المقدس (تجديد الزمان وولادة الكون، والإعادة المستمرة لولادة الزمان وزمان الأعياد وبنيتها و...)، ونظرة الإنسان إلى الطبيعة (عالمية بعض الرموز كالرمزية المائية ورمزية الأرض والشجرة الكونية و...)، ونظرته إلى الوجود البشري (تقديس الحياة وطقوس العبور والمسارة و...). ورأى «أن التدين يشكل البنية الأخيرة للوعي، وأن اختفاء الأديان لا ينطوي أبداً على اختفاء التدين، وأن علمنة قيمة دينية لا تشكل غير ظاهرة دينية... وأن إضفاء صفة الدنيوية على مسلك كان فيما مضى مقدساً لا ينطوي على حل للاستمرارية، فالديني ليس غير مظهر جديد لنفس البنية التكوينية التي بني عليها الإنسان، وكانت فيما مضى

تتجلى في تعبيرات مقدسة»<sup>(٥)</sup>، ويضيف في موطن آخر: «يمكننا القول إن تاريخ الأديان، من أكثرها بدائية إلى أكثرها ارتقاء عبارة عن تراكم من الظهورات الإلهية، من تجليات الحقائق القدسية. ليس ثمة انقطاع لاستمرارية الظهورات الإلهية بدءاً من أكثرها بدائية كتجلي القدسي في شيء ما، حجر أو شجر، وانتهاء بالتجلي الأعلى الذي يتمثل لدى المسيحي في تجلي الله في يسوع المسيح، فهو دائماً نفس الفعل الخفي: تجلي شيء مختلف تماماً، أي حقيقة لا تنتسب إلى عالمنا، في أشياء تشكل جزءاً لا يتجزأ من عالمنا الطبيعي الدنيوي»<sup>(٦)</sup>. وقد يبدو للقارئ العجول أن «الياد» يتحدث عن إنسان الحضارات القديمة وحدها، أو عن الإنسان الديني الذي يكرر حركات غيره وهو بهذا التكرار ما ينفك يعيش حاضراً غير زمني، فكل ما يفعله هو تكرار لفعل «بدئي». ولكن مقاصد قوله تخالف هذا الانطباع مخالفة واضحة، فاختبار الطبيعة، منزوعة عنها القدسية جذرياً، هو اكتشاف حديث. ولا يزال هذا الاختبار لا يدركه إلا قلة من المجتمعات الحديثة<sup>(٧)</sup>. وهذا «الإنسان غير الديني ينحدر من سلالة الإنسان الديني، وهو صنيعة أيضاً، أراد ذلك أم لم يرد، وقد تكون من أوضاع اتخذها أسلافه... مهما فعل فهو وارث لا يستطيع أن يلغي ماضيه نهائياً مادام هو نفسه نتاجاً لهذا الماضي... إن الإنسان غير الديني، في حالته الصرف، ظاهرة تكاد أن تكون نادرة حتى في أكثر المجتمعات الحديثة تجرداً من القداسة. فغالبية الذين لا دين لهم مازالوا يتكونون دينياً على غير علم منهم»<sup>(٨)</sup>. ويرى «الياد» أن جملة من خرافات الإنسان الحديث ومحرماته ذات أصل سحري - ديني، وكذا الميثولوجيا الموهمة التي يحياها، والشعائر التي يمارسها، كالمباهج التي تصاحب السنة الجديدة، أو الانتقال إلى منزل جديد، أو الأعياد، وأفراح الزواج أو الولادة، أو الحصول على وظيفة جديدة، أو الارتقاء في السلم الاجتماعي... إلخ حتى ليستطيع المرء أن يؤلف عملاً كاملاً من «أساطير الإنسان الحديث» بعبارة «الياد» نفسها<sup>(٩)</sup>، فالسينما تتناول ما لا يقع تحت حصر من الموضوعات الميثولوجية، والقراءة تتألف من وظيفة ميثولوجية لأنها تتيح للإنسان خروجاً من الزمان شبيهاً بالخروج الذي تحدثه الأساطير، والمعمودية في المسيحية تكرار لطوفان نوح، «والعري المتمداني ينطوي على مغزى طقسي (كذا) وميتافيزيقي

في نفس الوقت : إنه التخلي عن الملابس القديمة ، ملابس الفساد والخطيئة التي يتجرد منها المعمد اقتداءً بالمسيح ، وهي أيضاً الملابس التي قد ارتداها آدم بعد الخطيئة ، لكنه (أي العري) أيضاً العودة إلى البراءة البدائية ، إلى حالة آدم قبل السقوط»<sup>(١٠)</sup> . بل إن «الشيوعية» نفسها ذات بنية ميثولوجية ، فقد تناول ماركس - حسب رأي الياد - إحدى أساطير العالم الآسيوي المتوسطي وطورها . وتظهر في هذه الأسطورة شخصية المخلص الصالح (المختار ، المسوح بالزيت ، البريء ، الرسول ، البروليتاريا) الذي تكون آلامه سبباً في تغيير الوضع الأنطولوجي للعالم . وباختصار : إن ما تحلم به الشيوعية من تحقيق مجتمع بلا طبقات ، وما يترتب على ذلك من غياب للشدائد التاريخية ، «يجد أدق سابقة له في أسطورة «العصر الذهبي» الذي يعين بداية التاريخ ونهايته ، على ما ترويهِ كثير من التقاليد»<sup>(١١)</sup> .

لقد أسرف «الياد» كما أسرف كثيرون غيره في الحديث عن الأسطورة حتى أوشك العالم كله - قديمه وحديثه - أن يكون عالماً أسطورياً !! وبدا الإنسان صانع أساطير ليس غيراً ! فما الأسطورة؟ ما هذا الشيء الذي نسميه «أسطورة» وهو أكثر واقعية من الواقع ، وأشد صلابة من الحقيقة ، وأخلد من التاريخ . «إنني أعرف جيداً ما هي ، بشرط ألا يسألني أحد عنها . ولكن إذا ما سئلت ، وأردت الجواب ، فسوف يعتريني «التلكؤ»»<sup>(١٢)</sup> ، هذا ما كتبه القديس أوغسطين . لقد اختلف الباحثون في تعريف الأسطورة اختلافاً لا يقف عند حد ، فمن «قائل : إن الأسطورة علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لا واعية أو . . . إلى آخر يرى أنها مرض من أمراض اللغة لأن أغلب الآلهة الوثنية ليست سوى أسماء شاعرية سمح لها بأن تتخذ شيئاً فشيئاً مظهر شخصيات مقدسة لم تخطر ببال مبدعيها الأصليين . . . إلى ثالث و رابع وخامس و . . .»<sup>(١٣)</sup> . ولعلنا لا نخطئ إذا رددنا الحديث إلى أوله فقلنا : إن الأسطورة حقل من حقول المعرفة ملفع بالغموض والضباب والفتنة . وليس تفسير الأسطورة أو الحديث عن وظائفها أيسر أو أدنى مطلباً ، فكثيراً ما تختلط - أي الأسطورة - بالتاريخ أو السياسة أو الكيمياء والفلك أو المظاهر الطبيعية الأرضية أو الجوية . وليس يكفي أن نقول في تفسيرها : إنها تمثل المرحلة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب المعرفة لاحتوائها على بذرة «التعليل»<sup>(١٤)</sup> . لكن هذه الخلافات الواسعة في تعريف



الأسطورة ومصادرها وتفسيراتها لا تلبث أن تطوى حين نصير إلى الحديث عن علاقة الأسطورة بالأدب ، فثمة «اعتقاد ثابت بأن الأسطورة قوية الارتباط بالأدب ، وإن يكن هذا الارتباط غير واضح المعالم تماماً . . . الأمر الذي يثير المخاوف على مستقبل الأدب كلما ظهرت موجة من مناوأة الأسطورة»<sup>(١٥)</sup> .

ولكن الأسطورة ليست أدباً بل هي مادته الخام . وإذن هناك فرق واضح بين الأسطورة في الحياة والأسطورة في الأدب على الرغم من الصلة الوثيقة بينهما . وإذا كنا ننشد معرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة حين غدت مادة أدبية كان علينا أن ننظر أولاً في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح ، لأن الأسطورة رمز ، والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية ، وكان علينا أن ننظر ثانياً في كيفية توظيف المبدع لهذه الأسطورة ، لأننا لا نستطيع أن نتصور أدباً عارياً عن القصيدة . وبعبارة أخرى : أن ظلالاً وارفة من التاريخ تغمر الأسطورة في الأدب - بل وفي غير الأدب أيضاً - فتكاد تحجب النظر عن منابعها الأولى . وقد يبدو ربط الأسطورة بالتاريخ أمراً غير مستساغ تفوح منه رائحة المفارقة ، ولكنه - على ذلك - حقيقة صلبة . إن الأسطورة التي يواجهها الناقد في الأدب تختلف من جهات شتى لا من جهة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الأنثروبولوجيا في ميدان عمله . لقد غذاها التاريخ والفن جميعاً فعادت خلقاً جديداً أو كالجديد . وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتى ، ولكنه لا يحتمل الإضافة على عكس الأسطورة في الحياة ، إن الأسطورة في العمل الأدبي مغلقة ومنتھية ، أما في الحياة فمفتوحة وقابلة للإضافة والنمو .

ولعل قائلاً يقول : إنك تستوفي من أصحاب هذا النقد ما لم يغرموا لك به ، ومن النظرية ما لم تضعه في حساباتها . فهي نظرية ترى الانعكاس الأدبي للخبرة الإنسانية ستاراً زائفاً يخفي مادة أقدم وأعمق جذوراً في النفس ، وحسبها أن تكشف عن هذه المادة القديمة العميقة . وإذا صح مثل هذا الاعتراض لم يكن من حق أصحاب هذه النظرية أن يزعموا أنها نظرية في النقد الأدبي بله زعمهم إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حق .

لقد شقي الباحثون العرب - دون ريب - في محاولاتهم تطويع أدبنا القديم لهذا المنهج ، وهو شقاء محمود دون ريب أيضاً ، ولو أنهم طوعوا هذا المنهج لهذا الأدب لكان -

أو لربما كان - هذا الشقاء أقل وأنفع في الوقت عينه . ولكن التاريخ يعلمنا أن افتراضاً كهذا «لو حدث كذا . . . » افتراض لا معنى له . إننا نريد أن نملي المنطق على التاريخ ، والتاريخ غير منطقي كما نعرف . وإذن لم يعد أمامنا إلا النظر في محاولات هؤلاء الباحثين لعلنا نتبين قدرة هذا المنهج على الوصف والحكم والتفسير .

لقد جاء عصر جديد هو عصر نظرية «النص» على اختلاف المصطلحات والتسميات ، وكان الاتجاه الأسطوري واحدة من هذه النظريات التي جعلت النص محور اهتمامها . وقد بدأ هذا الاتجاه في تفسير الشعر العربي - ككل الاتجاهات النقدية المعاصرة عندنا - متأخراً عن بدايته في المجتمع الأوروبي . ولعل هذا التأخير أن يكون فيه بعض النفع للأدب والنقد العربيين ، فنحن لا نبلو هذا المنهج ابتداءً ، وإنما نستعيه بعد أن مر بمرحلة طويلة من الاختبار والتجريب ظهر في أثنائها مدى صلاحيته ، وصرنا بذلك قادرين على أن ننظر إليه في أصوله وفي تطبيقاته العربية نظرة أكثر أناة وسداداً .

ولا يملك المرء إلا أن يقدر هذه الجهود المضنية التي يبذلها النقاد والباحثون العرب في محاولة تأصيل هذا المنهج ، فهم - على ما بينهم من فروق - يحاولون تعزيزه وتثبيته ، ويدحضون المناهج الأخرى في نبرة تعلو أحياناً حتى توشك أن تكون هجوماً صريحاً ، وتخفت أحياناً حتى تكاد تنقلب همساً أو وشوشة . ولن أتحدث عما كتبه أصحاب هذا الاتجاه جميعاً ، بل سأقصر الحديث على بعض الدراسات المنشورة في كتب مستقلة ، وبعض المقالات ولا سيما تلك التي نشرت في مجلة «فصول» القاهرية مما كتبه الأساتذة الأجلاء د . إبراهيم عبدالرحمن و د . أحمد كمال زكي و د . نصرت عبدالرحمن و د . علي البطل وآخرون . وهذه الدراسات هي - في حدود ما أعرف - أهم ما كتب في محاولة تفسير شعرنا القديم تفسيراً أسطورياً .

لقد كان الاتجاه الميثولوجي في دراسة الأدب الجاهلي تعبيراً واضحاً عن الإحساس بأزمة النقد التطبيقي في هذا الأدب ، وبضالة القيمة العلمية لتلك المناهج السائدة ولا سيما المنهج الاجتماعي بصورته المبكرة ، كما كان تلبية لرغبة عميقة في «تحديث» نقدنا وأدواته واللحاق بموكب النقد العالمي . أو قل : كان رداً على المناهج القديمة دفعت إليه حركة النقد العالمية المتطورة .

وقد يكون من العسير أن نتحدث عن تلك الكتب والمقالات التي تبنت المنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي حديثاً عاماً دون تخصيص لسببين : أولاً لما بينها من فروق ، وثانياً لأننا نريد أن نفحص مدى الدقة العلمية فيها ، ومدى اتساق منطق كل باحث فيما يقدمه من آراء وأحكام ، ولست أريد حقاً أن أتابع كل واحد منهم متابعة دقيقة لأن ذلك يطول . ولذا فإن حديثي لن يمضي في جهة واحدة حتى يفرغ منها ، بل سيمضي في الاتجاهات المختلفة في آن معاً إذا اقتضى الأمر ذلك .

\*\*\*

### نقد أدبي أم أنثربولوجيا؟

لعل من الوفاء للحس التاريخي أن أبدأ بكتاب «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» للدكتور نصرت عبد الرحمن ، فهو أقدم هذه الكتب والمقالات التي سأحدث عنها .

يقدم الباحث في الصفحات الأولى من كتابه استغراباً جديراً بالاهتمام ، يقول : «والغريب أن ندرس الشعر الجاهلي منفصلاً عن نظرة الشعراء إلى الكون ، . . . فنظرة الشاعر إلى الكون لا يُستغنى عنها أبداً في نقد الشعر لأن تلك النظرة هي التي تنير الطريق أمام الناقد فلا تجعله يخبط في ليل مظلم» ص ١٦ . وهذا مدخل طيب للحديث - دون ريب - ، فنحن نوافق في أن نظرة الشاعر إلى الكون ذات شأن وأهمية . ولكننا سنختلف بعدئذ - فيما يبدو - في مفهوم «الكون» - والاضطراب في استخدام المصطلح النقدي آفة فاشية يعاني منها النقد العربي المعاصر معاناة قاسية - فما مفهوم «الكون» كما تكشف عنه دراسة الصورة في هذا الكتاب؟

إن تبويب الكتاب يمكن أن يخدع القارئ ، فقد عقد الباحث الباب الأول للصورة الجاهلية في إطار الموضوع ، وجعله فصلين : صورة الإنسان في الشعر الجاهلي ثم صورة العالم الطبيعي في الشعر الجاهلي . ولكن القراءة المتأنية لهذا الباب تُظهر بوضوح أنه دراسة مضمونية صرف تذكرنا تذكيراً قوياً بفيض من الدراسات المضمونية التي تناولت هذا الشعر ، ولعل أقرب كتاب من هذه الدراسات إلى ذاكرتي الآن هو كتاب الدكتور محمد الحوفي «الحياة العربية من الشعر الجاهلي» وسواه كثير .



ومن الواضح أن الدكتور عبدالرحمن لا يتحدث في هذا الكتاب عن الصورة الفنية بل يتحدث عن الصورة الذهنية تحديداً، ويضم إليها أحياناً - في درج الحديث - بعض القول عن الصورة الفنية (الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز) دون أن يقصد إليها قصداً أو يقف عندها. وكل من يقرأ الأسطر القليلة التي كتبها عن صورة الرجل والمرأة في هذا الشعر يحس إحساساً عميقاً أن صورة الإنسان - بوصفه كائناً اجتماعياً يحاور العالم من حوله حواراً شاقاً يعبر من خلاله عن موقفه من الإنسان والطبيعة - قد غابت غيبة كاملة، ولكن صورة الإنسان بوصفه متديناً يقلقه الغيب وسر المجهول قد ظهرت بوضوح!

إن علاقة الإنسان الجاهلي بالمجتمع من حوله تبدو شاحبة لا تكاد تُرى، وعلاقته بالطبيعة من حوله أقل شحوباً ولكنها غير واضحة ولا قريبة من الوضوح، ولكن علاقته بالسماء تخطف الأبصار!!

وإذن قد يكون من حق القارئ أن يظن أن مفهوم «الكون» قد تقلص في رأي الدكتور نصرت حتى أوشك أن ينحصر في علاقة الإنسان بالسماء، أي في التصور أو الموقف الديني. ورب قائل يقول: لعل الشعر الجاهلي نفسه المسؤول عن ذلك، فأقول: ليس الأمر كذلك إلا إذا أردنا أن نقرأ هذا الشعر قراءة ميثولوجية، لأننا حينئذ سنغيّب كل ما لا يخدم هذه القراءة.

وقسم د. نصرت الباب الثاني إلى فصلين، تحدث في أولهما عن «الصورة والرمز الديني» - وهو الفصل الذي سنناقشه - وتحدث في الثاني عن «الصورة والرمز الوجودي».

وقد تكون مناقشة د. نصرت في كل ما حشده في هذا الفصل من المعلومات والآراء - وهي معلومات قيمة بلا ريب - تزيد لا ضرورة له، ولذا سأكتفي بعدد من الملاحظات. وأولى هذه الملاحظات تتصل «بالفرض» الذي أقام عليه دراسة هذا الشعر، فهو يؤمن إيماناً عميقاً بأن معرفة المعتقدات الدينية هي السبيل إلى الكشف عن شعر أهل الجاهلية، ويذيع هذا الإيمان في مواطن متفرقة من هذا الفصل كما أذاعه - من قبل - في مدخل الكتاب النظري. وتأسيساً على هذا «الفرض» ينقلب الشعر الجاهلي بين يديه إلى شعر ديني خالص لا تشوبه شائبة، فإذا الغزل الجاهلي

عبادة وتقرب للإلهة الشمس ، وإذا كل امرأة في هذا الغزل هي الشمس ، وإذا رحلة  
الظعائن في هذا الشعر هي رحلة الشمس كل يوم ، وإذا رحلة الشاعر الجاهلي ممتطياً  
ناقته يقطع بها ظهر الصحراء ترمي إلى هدف واحد لا يتغير هو الوصول إلى الشمس  
لنيل الخلود ، وإذا حديث هذا الشاعر عما يلاقيه من ضروب الحيوان الوحشي في  
رحلته المذكورة حديث عن نجوم السماء المختلفة . . . وإذا الشعراء الجاهليون جميعاً -  
لا يستثني أحداً - رجال دين من طراز رفيع ، نفضوا أيديهم من تراب الدنيا  
وزخارفها ، ونأوا بقلوبهم عن غواياتها ، وانحرفوا بوجوههم وضمايرهم عن ضراوة  
الحياة ومسراتها ، وتعلقوا بالسماء !!

وليس يخفى ما في هذا «الفرض» من خلل ومجافاة لروح الفن عامة - ولروح الشعر  
الجاهلي خاصة - وما فيه من بُعد عن صورة الحياة الإنسانية في ذلك العصر . فأنا  
لا أعرف مذهباً نقدياً يربط الشعر بالدين هذا الربط المحكم الصارم ، بل قل يذيه  
في الدين ويجعله نشاطاً دينياً صرفاً لا تشوبه شائبة ، ولا يعتريه تمرد أو انحراف أو  
شدوذ ، ولا تنحرف به غفلة أو مس من قلق الشعراء والفنانين أو الناس عامة . . .  
على نحو ما تصور د. نصرت . ولا أعرف عصراً من عصور الأدب العربي الممتدة كان  
فيه الشعر العربي شعراً دينياً على هذا النحو لا أستثني من ذلك شعر صدر الإسلام  
نفسه ، بل لا أستثني شعر شعراء الدعوة أنفسهم في صدر الإسلام . ولا أعرف جيلاً  
من الشعراء وقف شعره للدين وحده خلا ما نعرف من أشعار الزهاد والفقهاء ،  
وهؤلاء فئة وليسوا جيلاً كاملاً .

إن افتراض «الدين» منبعاً وحيداً للشعر قضية لا تخلو من مبالغة مسرفة وخلل  
بيّن ، وما هو أشد مبالغة وأبين خللاً أن نتوهم أن الحس الأخلاقي لدى أمة من  
الأمم يمكن أن يستقر استقراراً كاملاً فلا يتبدل ولا يتغير ، ومن ثم لا تتغير عقائدها  
وقيمها ، على امتداد قرنين من الزمان أو قرن ونصف القرن على أقل تقدير - في رأي  
الجاحظ - كما هي حال مجتمع شبه الجزيرة العربية في العصر الجاهلي . وينبغي ألا  
ننسى أن هذا المجتمع كان يمر بمرحلة مهمة من التطور الروحي والاجتماعي  
والاقتصادي والسياسي ، وهي المرحلة التي أهلته لقبول رسالة السماء واحتضانها على  
النحو الذي نعرفه . وكان الشعراء طليعة هذا المجتمع المعبرة عن حركة الواقع فيه ،

وعن الناهض فيه ، وعن أشواقه وأحلامه وخوافه . . . إن كل قيمة من القيم التي تغنى بها هؤلاء الشعراء تحبب وراءها تاريخاً طويلاً من حنين الجماعة وأشواقها ومعاناتها ، وتعبر عن ضرورة تاريخية في حياة ذلك المجتمع .

وإذن ليس الشعر الجاهلي شعراً دينياً خالصاً كما تصور د. نصرت ، وإن كنت لا أنكر أن فيه بعض الملامح الدينية ، وليس هو حديثاً عن السماء وحدها ولكنه - كأكثر شعر أهل الأرض - حديث عن الحياة بمفهومها الشامل الرحب . وستكون لنا عودة إلى هذا الفرض بعد حين فلنكتف الآن بهذا القدر من الاعتراض .

والملاحظة الثانية تتصل بدعوى وضوح الشعر الجاهلي وتعليلها ، فقد ردّ د. نصرت هذه الدعوى ، كما ردها كثيرون غيره ، وعدها سذاجة غير محببة . ولكنه عللها تعليلاً غريباً ، فردّها إلى الفصل بين الشعر والمعتقد الديني . وأنا لا أشك في أن هذه الدعوى قد غابت جانباً ضخماً من قيمة هذا الشعر وثرائه حين أوهمت القراء أنه شعر بدعوة ساذجة ، وكشفت عن تصور قاصر ومحدود لمفهوم الشعر ، فقد كان الشعر ولا يزال وسيبقى تجسيدا لاستجابة إنسانية ، ولرؤية العالم رؤية جماعية فردية في آن .

وليست هذه السذاجة التي يوصف بها هذا الشعر حكماً على حقيقته بل هي حكم على القائلين بها ، وتعبير عنهم . ولكنني - في الوقت نفسه - لا أعتقد أن مسألة الوضوح أو الغموض في الشعر متصلة بالدين وحده أو بمصدر هذا الشعر أيّاً كان هذا المصدر ، بل هي متصلة بطبيعة الشعر نفسه .

والملاحظة الثالثة تتصل بالدين الذي درس د. نصرت الشعر في ضوئه وهو الشرك أو الوثنية ، وانصرف مطمئناً وراغباً عن كل ما عداها ، وكأن مجتمع شبه الجزيرة العربية لم يعرف سوى هذه الوثنية . وينبغي ألا ننخدع بالاستقراء الناقص الذي ارتضاه د. نصرت لأن المرحلة التي نتحدث عنها هي مرحلة الأزمات المتلاحقة والمتداخلة ، ولأن الإنسان الذي نتحدث عنه في تلك المرحلة هو «إنسان مأزوم» روحياً ونفسياً واجتماعياً واقتصادياً وسياسياً . . . وفي مثل هذه المراحل يصبح المجتمع نفسه موضوعاً للتأمل والمراجعة والنقد ، وتظهر نزعات أخلاقية واجتماعية وروحية جديدة - ودراسة مجتمع شبه الجزيرة العربية قبيل الإسلام تؤكد صدق هذه الملاحظة تأكيداً صارماً . - وإذا كان الأمر كذلك - وهو كذلك حقاً - فإننا نتوقع أن



يعبر الشعر في هذه المرحلة عن هذه «الأزمة المركبة» وعن هذه «النزعات» الجديدة، لأن الشعر يعبر عن حركة المجتمع بل عن الناهض في هذه الحركة أولاً. وليس منطقياً أن تعبر الحركة الشعرية عن المستقر الثابت وحده أو عن الأخذ في الاندثار والموت؛ لأن أصوات المخاض وبشائر الولادة تقلق الشعراء والمصلحين أكثر مما تؤرقهم حشرات الموت.

ثم أليس في هذا المسلك النقدي انحراف عن الصواب قد يفضي بصاحبه إلى الخطأ الصريح؟ فمن يصدق أن الدين وحده هو مصدر الصور الشعرية؟ فإذا كان الدين نفسه - كما يلاحظ د. نصرت - غامضاً تكشف لنا ما يجر إليه الغموض من بلبلة واضطراب، وما ينجم عنه من تعليل وتفسير قسريين.

وتتصل الملاحظة الرابعة بإطلاق الأحكام والآراء وتعميمها دون حذر أو احتراز. فالدكتور نصرت يقرن الشعراء الجاهليين بالكهانة صراحة، يقول: «إذن لا نستطيع، ونحن ندرس شعر شعراء يكادون يكونون كهاناً، إلا أن نربط الشعر بعقيدتهم<sup>(١٦)</sup>». وفي أثناء دراسة الشعر يسقط فعل المقاربة (يكادون) ويتلاشى ما قد يوحي به من الحذر!! وإذا كان الأمر كما تصور د. نصرت فينبغي أن نمضي في هذا التصور إلى آخر نتائجه المنطقية، وهنا سوف يجد د. نصرت نفسه في موقع واحد مع «مرجليوث» الذي جعل الشعر الجاهلي ضرباً من الكهانة، وجعل الشعراء الجاهليين كهاناً. ولست أظن أن د. نصرت سيرضى بالأحكام التي أطلقها مرجليوث تأسيساً على هذا الاقتران بين الشعر والكهانة<sup>(١٧)</sup>. وإذا صح أن هؤلاء الشعراء كهان أو كالكهان، وأن شعرهم ينبغي أن يرتبط بعقيدتهم ويساوقها، فينبغي أن تكون أغراض هذا الشعر جميعاً - وفقاً لتصور د. نصرت - أغراضاً دينية أو موصولة بالدين بسبب قوي أو أسباب. ولقد تحدث د. نصرت عن الغزل وقصص الحيوان الوحشي والمطر، وأمسك عن القول في سواها من الموضوعات والأغراض - وأنا استخدم مصطلح «الأغراض» هنا نظراً لشيوعه لا اقتناعاً به، وهذا أمر يحتاج إلى وقت آخر ومكان آخر -، أفيصح على شعر الرثاء والفروسية والخمرة والاعتذار والمدح والفخر والحماسة والهجاء القبلي وشعر الصعاليك وسوى ذلك كثير من فنون هذا الشعر وموضوعاته ما أطلقه من أحكام على الغزل وقصص

الحيوان؟ أم إن هؤلاء الشعراء يكونون كهاناً ورجال دين في شطر من شعرهم، ويكونون شعراء عاديين في أقطار أخرى منه؟ إن د. نصرت لا يميز بين شطر وشطر، ولكنه يربط الشعر كله بالعقيدة على نحو ما ربط الشعراء كلهم بهذه العقيدة. فكيف يمكن أن يستقيم له الأمر الآن؟

ثم هل تصدق، حقاً، تلك الأحكام التي أطلقها د. نصرت على الغزل الجاهلي كله، وعلى قصص الحيوان الوحشي جميعاً؟

إن علينا أن نميز تمييزاً دقيقاً وواضحاً بين الشعر والمعلومات التي ساقها د. نصرت في هذا الفصل - وهي معلومات غزيرة وقيمة جداً دون ريب -، فالشعر شيء والمعلومات شيء آخر. بعبارة أخرى: إن صدق هذه المعلومات تاريخياً - أي صحة وجودها في واقع تاريخي بعينه لا نستطيع أن نحدده تحديداً دقيقاً - لا يعني أنها موظفة في الشعر على وجه الضرورة واللزوم، كما يقول أهل المنطق، توظيفاً مطابقاً لهذا الصدق، لأن طبيعة الشعر تقتضي أن يحوّر الشعراء في موادهم الخام تحويراً يقل أو يكثر، فكيف تكون الحال إذا كنا لا نستطيع أن نثبت أن هذه المعلومات مواكبة تاريخياً لهذا الشعر كما هي الحال في شعرنا القديم؟ إن دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين - كما لاحظ د. نصرت بحق - «من أشق الأمور وأشدّها عسراً» لسببين: أولاً لأن «الحياة الدينية في الجاهلية غامضة، ولم تصف لديانة واحدة تتظم كل العرب» كما لاحظ د. نظرت أيضاً. وثانياً - ولعله أهم من سابقه - لأن العلاقة بين الدين والشعر علاقة غامضة ومعقدة، وليست واضحة كما ظن د. نصرت، فنحن لسنا أمام شعراء ينظمون عقائدهم الدينية متوناً شعرية. إن الدين جزء من البنية الثقافية المعقدة، وله - بوصفه وعياً لاهوتياً - خصوصية ذات شأن. ثم إننا لا نعرف شيئاً ذا قيمة كبيرة عن هؤلاء الشعراء الجاهليين وعلاقتهم بالدين. إننا نعرف هذا الدين معرفة غامضة، ونعرف هؤلاء الشعراء - بوصفهم بشراً - معرفة غامضة أيضاً، ونعرف علاقة هؤلاء الشعراء بهذا الدين معرفة أشد غموضاً، لأننا لا نعرف معرفة دقيقة متى نشأت هذه العبادات، وإلى متى استمرت، وأين انتشرت؟ وقد لاحظ د. نصرت نفسه شيئاً من ذلك فالتمس له تعليلاً يرى أن الحيوان الطوطم قد يظل طوطماً بعد زوال الدين الذي ارتبط به، وأن الصورة الشعرية قد ترتد إلى حياة دينية سحيقة،

وليس من الضروري أن تدل على حياة دينية يحياها الشعراء . وإذا كان ما تقدم صحيحاً - من حيث المعارف التاريخية ، ومن حيث علاقة الشعر بالدين - فقد تكون دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين وحده ، فيما يبدو لي ، دراسة تحفّ بها المخاطر ، وتشبه عليها الدروب ، وتكثر أمامها مطاوي الطريق .

ولنعد مرة أخرى إلى أحكام د . نصرت التي أطلقها على الغزل وقصص الحيوان ، والمنهج الذي اتبعه للوصول إلى هذه الأحكام . لقد جمع طائفة ضخمة من صور المرأة والشمس والغزالة ، وضم إليها زاداً طيباً من المعلومات ، وانتهى من ذلك كله إلى أن المرأة في الشعر الجاهلي رمز للشمس . ولم يدرس الغزل الجاهلي كله ، ولكنه اكتفى منه بثلاث قصائد إحداها للأعشى والأخريان لقيس بن الخطيم - وكلاهما عاش في أواخر العصر الجاهلي - . ولن أتحدث عن دراسة هذه القصائد أو غيرها الآن لأنني سأعود إليها فيما أستقبل من الحديث . بيد أنني أحب أن أسأل : هل يصح أن تكون هذه القصائد الثلاث ممثلة للغزل الجاهلي قاطبة ، فنعمم الحكم تعميماً صارماً ؟ وإذا كان د . نصرت يرى أن الصور المجتزأة من سياقها في القصائد المختلفة يمكن أن تكون ظهيراً لحكمه ، فإنه يكون قد حكم على الصورة بوصفها كلاً ناجزاً مكتملاً ومستقلاً لا بوصفها بؤرة لشبكة من العلاقات الحية ، وعلاقة في الوقت نفسه في بنية القصيدة . ولو قيّد أحكامه بعض التقييد ، فلم ينكر على الشاعر الجاهلي أن يكون عاشقاً حيناً كما يعشق كل البشر ، ورامزاً حيناً آخر ، لكان - فيما أتوهم - أقرب إلى الصواب . ولماذا أطيل الجدل ؟ ألم يقل هو نفسه منذ قليل : « ليس من الضروري أن تدل الصورة الشعرية على حياة دينية يحياها الشعراء » ؟ ويبقى بعدئذ أن أسأل : إذا كانت رحلة المرأة في الظعائن رمزاً لرحلة الشمس ، فلم لا تعود هذه المرأة من رحلتها في اليوم التالي كما تعود الشمس ؟ وإذا كان إقفار الديار بسبب رحيل المرأة الشمس فإن الشمس لا ترحل رحلة أبدية فتقف الديار بسبب رحيلها . . . وأهم من هذين السؤالين وأدق هذا التساؤل الممتاز الذي يتساءله د . نصرت نفسه : لماذا توجد الأرام والبقر الوحشي في الأطلال وهي رموز للشمس ؟ ولماذا جعل الشعراء فيها نباتاً والنبات دلالة الخصب ؟ ولكن الجواب الذي يقدمه يكرّر على الفرض الأساس للبحث ويبطله ، يقول :



«فلنتذكر أننا أمام إنسان يهيمه في هذا الموقف أن يذكر أن ما يتعلق بالإنسان قد رحل : فالناقة قد رحلت ، والفرس قد رحلت ، وكل حيوان يفيد منه الإنسان قد رحل» .

سؤال واحد يجول بخاطري الآن : عمّن يتحدث الشاعر الجاهلي ؟ هل يتحدث عن الإنسان وعلاقته بالحياة والمجتمع أم عن الإنسان وعلاقته بالسماء ؟ إذا كان يتحدث عن المعتقد الديني وحده فلم هذه العودة إلى الأرض ؟ وإذا كان يتحدث عن المجتمع في حركته الدائبة فلماذا نعاقبه هذه العقوبة الأسطورية فنحكم عليه بأن يظل بصره معلقاً بالسماء ؟

إن تكرار التشبيه يلفت النظر حقاً ، ولكن استنتاج الأحكام من الصور الجزئية المكررة في سياق واحد مقتطع من سياق أكبر هو سياق القصيدة يلفت النظر أيضاً ، بل يأخذ بتلابيب المرء ، ويهزه هزاً ، فقد شُبّهت المرأة بالشمس حقاً ، ولكن الرجل شبه بها أيضاً كما في إحدى اعتذاريات النابغة :

فإنك شمس والملوك كواكب

إذا طلعت لم يبد منها كوكب

فهل كان الرجل مقدساً أيضاً ؟ وكيف يكون هذا المجتمع الذي يقدر المرأة والرجل معاً ؟ ونحن نعلم أن المرأة قد شُبّهت - وتكررت هذه التشبيهات - بعناصر حيوانية ونباتية كثيرة ، فهل يعني ذلك أن هذه العناصر جميعاً كانت مقدسة ؟ ونحن نعلم أيضاً أن للمرأة أكثر من صورة واحدة في هذا الشعر ، فكيف نفسر صورها الأخرى ؟ اقرأ - إذا شئت - غزل الأعشى ، وتأمل حديثه عن المرأة التي تخون زوجها ، وقرأ غزله في الجواري والقيان ، ثم اقرأ مقدمة «العذل أو الفروسية» التي ترد في الشعر الجاهلي ، وتأمل نبرة السخط على المرأة ، وهو سخط يكاد ينقلب شجاراً بالأيدي كما في شعر «لبيد بن ربيعة» وغيره ، ثم اقرأ غزل بعض هؤلاء الشعراء كغزل «المثقب العبدى» بفاطمة في قصيدته التي على النون :

أفـاطمُ قبلَ بَينِكَ متعيني

ومنَعُكِ مـا سألْتُ كأنْ تبيني

فَلَا تَعِدِّي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ  
تَمُرُّ بِهَا رِيَسَاخُ الصِّيفِ دُونِي  
فَإِنِّي لَأَسُو تَخَالِفُنِي شِمَالِي  
خِلَافَكَ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي  
إِذْنُ لِقَاطِعَتُهَا وَلَقَلْتُ بَيْنِي  
كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي

اقرأ هذا كله - وهو غيض من فيض - ثم أخبرني هل لا تزال المرأة في نظرك مقدسة ومعبودة لدى أولئك الجاهليين؟

وليس حديث د. نصرت عن الأطلال منبت الصلة بحديثه عن الغزل، بل هو منه في الصميم، وهو يكرر آراءه فلا تكاد المرأة تظهر في الشعر غير راحلة، وبرحيلها تقفر الديار، فكأنها ربطت الشعراء بين المرأة والخصب. وسيدة الطلل هي الشمس ربة الخصب ومعبودة الجاهليين، ورحيلها يؤدي إلى إقفار الديار كما يقول <sup>(١٨)</sup>. إن النصوص ترد هذا الحكم فما أكثر ما نرى هذه الأطلال مملوءة بقطعان البقر وأجال الظباء وصغارها وهي تنهض من كل جانب كما ينهض الزرع في الأرض البور بعد إحياؤها، وقد طاب لها جميعاً العيش لكثرة الكلا. . . فأين الإقفار والجذب؟ أليس النبات والحيوان والماء دليلاً باهراً على الخصب؟ إن الخصب مفهوم متصل بالواقع الطبيعي لا بحركة المجتمع، وهو في مجتمع قائم على الترحال يرتبط بالحيوان أكثر من ارتباطه بالزراعة.

و حين يتحدث د . نصرت عن رحلة الشاعر وقصص الحيوان الوحشي يحشد طائفة قيمة من المعلومات الفلكية ، فإذا الناقة التي يركبها الشاعر موجود مثلها في السماء ، وإذا الثور الوحشي الذي أسرف الشعراء في تكرار قصته له نظير في السماء ، وإذا الصياد الذي يعرض للحيوان الوحشي له ما يشابهه تقريباً في السماء ، وإذا الكلاب التي تهاجم الثور الوحشي لها ما يماثلها من مجموعات النجوم في السماء . . . . . وقل مثل ذلك في الفرس والنسر والقطة والظليم . . . وماذا بعد؟ لم يبق

من قصص الصيد أمام القارىء المتعجل للشعر الجاهلي سوى قصتين هما : قصة البقرة الوحشية وقصة حمار الوحش . أما قصة البقرة فيضرب د . نصرت عنها صفحاً لا لأنها قليلة الدوران في الشعر الجاهلي - فهي ماثلة في دواوين كبار شعراء العصر كزهير وليد والأعشى وسواهم - بل لأنه لم يجد لها شبيهاً في السماء ، وقد يضطره ذلك إلى أن يربط هذا الشعر - أو طرفاً منه - بالأرض ، وهذا ما لا يحبه ولا يرغب فيه . وأما حمار الوحش فيختصر أمره أو مشكلته بعبارة واحدة «يمكن أن يكون له مثل في السماء»<sup>(١٩)</sup> ، ويزيد في الهامش : «يخيل إليّ أنه مجموعة ممسك الأعنة أو الرامي» . وبما أن القضية تدور في إطار الإمكان والتخيل فستتركها معلقة دون أن ننسى أن قصته تضارع قصة الثور الوحشي دوراناً في القصائد الجاهلية ، وأن د . نصرت لم يستطع أن يلتصق له نظيراً في السماء يطمئن إليه . ولكن القارىء غير المتعجل للشعر الجاهلي لا يجد هذه القصص وحدها ، بل يجد قصصاً أو حكايات أخرى لعل أبرزها حكايتان كلتاهما محملة - كقصص الحيوان الوحشي - بالشقاء والخطر والكفاح ، وهاتان الحكايتان هما : حكاية «الصيد البحري» أو «الجمانة البحرية» على نحو ما نراها في شعر «المسيب بن علس» وغيره ، وحكاية «مشتار العسل» على نحو ما نصادفها في أشعار الهذليين . ولست أدري كيف سيوجه د . نصرت كلتا الحكايتين وهو المولع بأن يجد لكل أمر نظيراً في السماء؟ قد يقول إن الجمانة هي المرأة - الشمس ، ولكن ماذا عن البحر والصيادين والسفينة والظفر بهذه الجمانة وسوى ذلك مما نصادفه في هذه القصة البديعة؟ وماذا عن القصة الأخرى؟ ثم ماذا سيكون رده لو أنني مضيت أحصي الصور الفنية في فنون هذا الشعر جميعاً لا في الغزل ورحلة الشاعر وحدهما كما فعل د . نصرت؟ هل سيكون بوسعه أن يربط هذه الصور جميعاً بالمعتقد الوثني دون تعسف وعدول عن القصد؟ فإذا كان يستطيع ذلك حقاً فلم لم يقم به؟ بل لعل لا أخطئ إذا قلت : إن هذا هو ما كان ينبغي عليه أن يفعله ، فعنوان بحثه هو «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» لا في جانب من هذا الشعر .

ويرى د . نصرت أن الفرس رمز للشمس أيضاً ، ولكنه لا يلبث أن يضيف : إن لها نظيراً في السماء يتمثل في تلك المجموعة النجمية التي تسمى الجوزاء أو الجبار<sup>(٢٠)</sup> . ويبدو في هذا القول قدر من التداخل لا يخفى عن المتأمل ، فكيف



تكون الفرس رمزاً للشمس وقريناً للجوزاء في آن؟ أم تراه يميز بين الشكل والوظيفة، فهي من حيث الشكل تشبه الجوزاء، وهي من حيث الوظيفة ترمز للشمس؟ وإذا صح أنه يريد ذلك فما قيمة هذا التمييز؟

ما زلت أظن أن د. نصرت قد أسرف على نفسه، وألزمها ما ليس يلزمها، حين جنح إلى إطلاق الأحكام وتعميمها، وكان بوسعها - لو أراد - أن يضمن لأحكامه حظاً أوفر من الاعتدال والسداد.

وثمة ملاحظة خامسة تتصل بحديث د. نصرت عن مقتل الثور الوحشي في قصائد الرثاء، يقول: «لقد تنبه الجاحظ إلى مسألة الحياة والموت في قصة الثور فذكر أن الشعراء كانوا يقتلون الكلاب في المدح ويقتلون الثور في الرثاء. وعلى الرغم من أنني لم أجد قصيدة جاهلية يذكر فيها الثور في الرثاء أو يقتل فإن افتراض وجودها - وفق رأي الجاحظ - يدل على أن قصة الثور في الشعر ترتبط بالحياة والموت»<sup>(٢١)</sup>. حقاً لم تصل إلينا - فيما أعرف - قصيدة لشاعر جاهلي يقتل فيها الثور الوحشي، ولكن هذا الثور قتل في قصائد كثيرة لشعراء مخضرمين وصلت إلينا. وإذا كنا نستطيع أن نحكم على بعضها بأنها قيلت بعد الإسلام كعينية «أبي ذؤيب» وغيرها فإننا لا نستطيع أن نحكم عليها جميعاً هذا الحكم. وعلى أية حال فقولة الجاحظ المشهورة تدل دلالة شبه قاطعة على هذا الأمر - وليس الجاحظ ممن يطعن عليهم في معرفة أشعار العرب -. وإذا صح أن نقيس قصة الثور إلى قصة حمار الوحش فإن قولة الجاحظ تظفر بسند قوي، ففي شعر «أبي كبير الهذلي» قصيدة رثاء ميمية تقتل فيها بعض حمر الوحش<sup>(٢٢)</sup>. على أن أهم ما في حديث د. نصرت ليس هذا الذي تقدم، ولا هو موطن الملاحظة، بل أهم ما فيه هو نظرتة إلى الشعر ههنا، فهو يربط القصة بالحياة والموت أي بالواقع الإنساني كما فعل في موطن سابق، وفي هذه النظرة إلى الشعر مخالفة صريحة بل قل مناقضة لنظرتة الأساس التي راح يفسر هذا الشعر في ضوءها ويربطه بالسما ونجومها وأبراجها.

وسأكتفي الآن بملاحظة أخرى تتصل بموقف د. نصرت من لغة الشعر الجاهلي، فهو يرى «أن الجاهليين كانوا يتصورون المطر حلياً حقيقياً»<sup>(٢٣)</sup>، ويفسر وفقاً لهذه الرؤية قول النابغة الذبياني:

لِترَعِ سُعادُ حَيْثُ حَلَّتْ بِنائُهُ

وَأَحْبَبَ بِسُعدى مِنْ خَلِيطِ مُوادِعِ

فيقول: «ولذا لا يبدو غريباً قول النابغة الذبياني لترع سعاد حيث حلت بناته، فإن قطرات المطر في التصور الجاهلي بنات ذاك المعبود من أمها الناقة»<sup>(٢٤)</sup>. كما يفسر قول غيره أيضاً تفسيراً مشابهاً لهذا التفسير.

وتقودني هذه الملاحظة إلى كتاب آخر أصدره د. نصرت منذ وقت، هو كتابه «الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الجاهلي»<sup>(٢٥)</sup>. وفي هذا الكتاب يمضي في تفسير الشعر وفق هذا التصور، فإذا قال خالد بن زهير مخاطباً غريمه:

فَأَقْصِرْ وَلَا تَأْخُذْكَ مِنِّي سَحَابَةٌ

يَنْفَرُ شَاءَ الْمُقْلَعِينَ خَرِيرُهَا

رأى أن خالداً «مقتدر على اجتلاب سحابة في يوم صافٍ فيسقط مطراً ينفر خريره شاء خصومه»<sup>(٢٦)</sup>. إن هذا التصور الذي يصدر عنه د. نصرت في فهم لغة الشعر الجاهلي يثير القلق والاستغراب معاً، وأراه مذهباً خطراً في فهم الشعر وتفسيره لأنه يلغي المجاز، ويحمل الشعر على الحقيقة كما لو أن هذا الشعر يعبر عن فجر الحياة الإنسانية الأول. ومما يزيدني استغراباً لهذا التصور اللغوي أن المرحلة التي يتحدث عنها هي الجاهلية المتأخرة، وأن الشعراء الذين يفسر شعرهم هذا التفسير - أو بعضهم على الأقل - قد أدركوا الإسلام!! وإذا صح أن يفسر شعر أبي ذؤيب ومعاصريه على هذا النحو فإن مفهوم المجاز ينبغي أن ينتفي من شعرنا القديم، بل إن هذا المفهوم ينبغي - أو يجوز - أن ينتفي من القرآن الكريم إذا سلمنا بصحة القضية، واستخدمنا القياس لأن الزمن الذي يفصل بين هذا الشعر ونزول القرآن لا يكاد يذكر. وأنا أعلم أن الذي حمل د. نصرت على ركوب هذه المسالك الضيقة الوعرة هو أمر واحد لا غير، أعني تأكيد فرضه العلمي الذي تحدثنا عنه في كتابه الأول، أي: صدور هذا الشعر عن المعتقد الديني وحده. ويشقى د. نصرت شقاء مريراً في كتابه «شعر أبي ذؤيب الجاهلي» وهو ينقب هنا وهناك في أطراف هذا الشعر عن ملامح أسطورة دينية ضائعة، ويضم ملامح هذه الأسطورة بعضها إلى بعض على نحو يذكرنا بأعمال الترميم التي يقوم بها علماء الآثار، ثم يضم إليها أشتاتاً من المعارف الدينية وأشتاتاً أخرى من أساطير معروفة لينتهي من ذلك كله إلى اكتشاف «أسطورة هذلية تشبه إلى حد بعيد أسطورة عشتار البابلية»<sup>(٢٧)</sup>، وهو لا ينتهي إلى ما

انتهى إليه إلا بعد أن يقرأ شعر أبي ذؤيب قراءة تعترها الظنون في مواطن شتى ، وهذا أمر ساعود إليه فيما استقبل من الحديث . وأنا لا أعرف أيضاً كيف ميز بين شعر أبي ذؤيب الجاهلي وشعره الإسلامي ، فهو لا يذكر شيئاً عن هذا الأمر على أهميته ، بل أنا أستطيع أن أقول باطمئنان : إن د . نصرت لم يميز قط بين شعر الجاهلية وشعر الإسلام لدى أبي ذؤيب ، وراح يستظهر بهذا الشعر بشطريه كلما رأى ذلك يسعفه . وأنا لا أنص على قصيدة بعينها كالعينية الذائعة الصيت مثلاً بل أحيل القارئ إلى الكتاب والديوان ، وأترك له الحكم !!! وأستطيع أن أبني على هذا الأمر أمراً عظيماً الخطر لا لأنه ينقض التفسير الأسطوري لشعر أبي ذؤيب ، بل لأنه يستخلص من هذا التفسير وفقاً لمنطق الباحث نفسه قضية يدحضها التاريخ وينكرها الباحث نفسه - فيما أظن - ، فإذا كان شعر أبي ذؤيب في الجاهلية والإسلام معاً يكشف عن أسطورة دينية كأسطورة عشتار ، فمعنى ذلك أن أبا ذؤيب لم يعرف الإسلام إلا رياءً وأن شعراء آخرين من قومه شاركوه في بناء الأسطورة - كما يظهر البحث - لم يعرفوا الإسلام إلا رياءً ، ومن يدري فلعل قبيلة هذيل قاطبة لم تعرف الإسلام ، فهذه الأسطورة التي يتحدث عنها الباحث لا تخص شاعراً واحداً ولا طائفة من الشعراء ، ولكنها تخص القبيلة جميعاً !!! إن دهشة الاكتشاف - أو ما يبدو أنه اكتشاف - قد تمخضت عنا أحياناً فنرسل أحكاماً صارمة دون أن نفطن إلى أن هذه الأحكام المطلقة تفتقر إلى شيء غير قليل من اتساق المنطق وتماسكه ، فكل قضية منطقية هي حلقة في سلسلة ، وليست تصح هذه القضية ما لم تصح مقدماتها ونتائجها . ولأعد مرة أخرى إلى أسطورة (أم عمرو) وأسطورة عشتار فقد خُيِّل للدكتور نصرت أنه قال الكلمة الفصل في أمرهما ، فكلتاها اغتلت غلالة من الواقع - على حد تعبيره ، وتعبيره في كتابيه جميعاً يلفت النظر ويستحق التقدير - فبدت امرأة من لحم ودم ، تُحِبُّ وتُحَبُّ ، وتبدل عاشقيها ، وبدت كلتاها ممثلة للحب المتصل بالإخصاب . ولعلي لا أخطئ إذا قلت إن هذه الصفات لا تقرب «أم عمرو» من الأسطورة بل تقرب الأسطورة من الحياة الواقعية ، وهل هنالك امرأة لا تُحِبُّ وتُحَبُّ وتمثل الإخصاب الجنسي ، أكاد أقول : ولا تبدل عشاقها !!! إننا محتاجون - إذا أردنا تأكيد أسطورة أم عمرو - إلى صفات خارقة تميزها من بني البشر ، وترفعها إلى مصاف الآلهة ، أما أن نؤكد أسطوريتها بصفات بشرية لأن الآلهة تمتلك هذه الصفات فهذا أمر غريب لأنه كما قلت يقرب الأسطورة



من الواقع لا الواقع من الأسطورة . فإذا نظرنا بعدئذ في بقية وجوه الشبه رأينا وجهين لا غير: أحدهما أن كليهما تمثل الخصب الطبيعي ، والآخر أن كليهما تمثل الحرب . ولكن كلا الوجهين يبدو عند التدقيق رغبة أكثر منه حقيقة ، فقد فهم د . نصرت بعض النصوص فهماً يعز على المتصلين بشعرنا القديم اتصالاً وثيقاً أن يقبلوه لأنه قائم - في جانب منه - على إلغاء المجاز - كما قدمت - وقائم - في جانب آخر منه - على الالتواء بالنصوص وتوجيهها وجهة بعيدة . إن علينا - إذا أردنا أن نقرأ هذا الشعر قراءة سديدة - أن نستحضر تصور أهل الجاهلية للمعاني ، وطرائقهم في التعبير عنها ، وحينئذ سوف نجد أن «أبا ذؤيب» لم يقصد إلى ما ذهب إليه د . نصرت . فإذا قال الشاعر: «أمنك برق أبيت الليل أرقبه» جاز أن نظن أن صورة أم عمرو تستردف صورة البرق ، أو أنها تختلطان ، أو أننا أمام تحولات تصويرية للفكرة الإعلامية في البيت أو سوى ذلك . . . ولكننا لا نستطيع أن نفسر قوله هذا بأن «أم عمرو» هي - على الحقيقة - مصدر هذا البرق الحقيقي ، فما أكثر ما قال الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام مثل هذا القول!

وإذا قال الشاعر:

سقى أمَّ عمرو كلَّ آخر ليلية  
حنَّاتٍم سودَّ ماؤهِنَّ ثَجِجُ  
فذلك سقياً أمَّ عمرو وإنني  
لما بذلت من سَيِّهها لَبْهِيْجُ

لم يكن معنى ما تقدم أن أم عمرو هي التي جلبت المطر الغزير على ديار هذيل ، وهو عطاء منها . والغريب حقاً أن د . نصرت لا يعتم أن يرى في أمر هذا المطر رأياً آخر، فيلتوي بالنص حين تضيق به سبيل الموازنة بين عشتار وأم عمرو، فالأولى تمثل خصب النبات والحيوان والإنسان ولا تمثل المطر، وأم عمرو تمثل المطر وحده . «والغالب في الديانات الوثنية أن يكون المطر والصواعق والبرق من اختصاص أرباب ذكور وليس ربوات إناثاً» . ولذا يقول:

«وإذا عدت إلى ما قبل ذلك البيت» فذلك سقياً أم عمرو «ألفيت قول أبي ذؤيب:

سقى أم عمرو كل آخر ليلة

حناتم سود ماؤهن نجيج

ورجحت إذا حللت في موضعه أن الكلام عائد إلى الصنم ود، فهو الذي يسقي أم عمرو» (٢٨).

وأنا أقول: هذا موضع المثل:

إذا أفسدت أول كل أمر

أبث أعجازه إلا التسواء

لقد أسرف د. نصرت في توجيه النص توجيهاً بعيداً، فمن أين جاء بالصنم «ود» وليس في القصيدة كلها أية إشارة غامضة أو صريحة إليه؟ وكيف يكون الصنم «ود» هو الساقى أي فاعل فعل «سقى» ويكون الشطر الثاني من البيت «حناتم سود ماؤهن نجيج»؟ ولو صح ما ذهب إليه د. نصرت لوجب أن نقرأ «حناتم سوداً» بالنصب ليس غير، وهذه قراءة لم يذكرها أحد من المتقدمين، ولا خطرت ببال د. نصرت، فيما يبدو، فلم ينص عليها. وبعد هذا كله نريد أن نعرف معرفة دقيقة: هل كان المطر - في رأي د. نصرت - من عطاء أم عمرو، وبذلك تختلف عن عشتار اختلافًا واضحاً، وتخالف الديانات الوثنية أيضاً؟ أم كان «المطر» من الصنم «ود» ولم يكن من أم عمرو، وبذا لا يكون وجه الشبه قائماً بين أم عمرو وعشتار من حيث كونها ممثلتين للخصب الطبيعي؟

فإذا مضينا إلى وجه الشبه الآخر بين أم عمرو وعشتار ألفينا الأمر لا يقل غرابة عن سابقه، فالدكتور نصرت يجعل كل النساء اللواتي وردت أسماؤهن وكناهن في شعر أبي ذؤيب امرأة واحدة هي «أم عمرو»، لأن صفات أولئك النساء توافق - في رأيه - صفات أم عمرو. ولقد يصعب الاطمئنان إلى هذا القول أو قبوله، فليست صفات هؤلاء النساء واحدة إلا أن تكون تلك الصفات من المعاني الكبرى في عالم الغزل، وهي تلك المعاني التي تتفق فيها لا نساء أبي ذؤيب وحده بل كثير جداً - وهي كثرة تكاد تستغرق الكل - من النساء في شعرنا القديم. بل إن في غزل أبي ذؤيب ببعضهن، كغزله بخشاء<sup>(٢٩)</sup>، من اللوعة والحزن والجيشان النفسي ما في شعر العذريين، وإن صورة بعضهن كأسماء مغيرة جداً لصورة «أم عمرو»<sup>(٣٠)</sup> - وأنا

أسوق أمثلة ولا أستقصي -، وبذا يتضح أن الفروق بين أولئك النساء فروق كبيرة . وذكر د . نصرت أن أبا ذؤيب ربط بين «أم عمرو» ومقتل «نشبية بن عنبس» فكأنها - في رأيه - تتحمل مسؤولية قتله ، وبني على هذا الربط أن أم عمرو كعشتار تمثل الحرب . ولقد يستغرب المرء كيف استقام له مثل هذا الحكم ، وهو لم يخطم كلامه ولم يزمه - على حد قول بعض القدماء - ، فلقد ذهب الرثاء - رثاء القتلى ، ورثاء الذين ماتوا حتف أنوفهم - والحديث عن الحرب والانتقام بالشطر الأعظم من شعر أبي ذؤيب ، ولم تذهب الموضوعات الأخرى إلا بشطر يسير منه . ولو صح أن أم عمرو تمثل الحرب لظهرت في هذه القصائد جميعاً أو في طائفة واسعة منها على الأقل ، ولا سيما في تلك التي تتحدث حديثاً مباشراً عن الحرب والقتل والانتقام<sup>(٣١)</sup> . ولكن أم عمرو لم تظهر قط في أية قصيدة من هذه القصائد الأخيرة ، بل هي لم تظهر إلا في قصيدتين من ست قصائد ذكر الشاعر فيها نشبية .

وظهورهما معاً - أي أم عمرو ونشبية - في قصيدتين لا ثالثة لهما لا يسمح بإطلاق حكم صارم كالحكم الذي أطلقه د . نصرت . بل أكاد أقول إن أبا ذؤيب ربط بينهما وبين فكرة التجلد للدهر والشامتين بوضوح باهر ينفي فكرة الربط بينهما وبين الحرب . ويبدو هذا الربط الذي أتحدث عنه في غير موطن من شعر أبي ذؤيب عامة كما في عينيته المشهورة مثلاً على نحو ما يبدو في إحدى هاتين القصيدتين بجلاء ، يقول :

فإن تَضْرَمِي حَبْلِي وَإِنْ تَبْـلُـدْـلِي

خَلِيلًا وَمِنْهُمْ صَالِحٌ وَسَمِيجٌ

فإني صَبْرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْنِ عَنبَسٍ

وَقَدْ لَجَّ مِنْ مَاءِ الشُّؤُونِ لَجُوجٌ

لَأُخْسَبَ جَلَسَدًا أَوْ لِيَنْبَأَ شَامِتٌ

وَلِلشَّرِّ بَعْدَ الْقَارِعَاتِ فُرُوجٌ

فَـذَـلِكَ أَعْلَى مِنْكَ فَقْدًا لِأَنَّهُ

كَرِيمٌ وَبَطْنِي بِالْكَرَامِ بَعِيجٌ<sup>(٣٢)</sup>



ولعلي لا أخطيء إذا قلت - بعد هذا كله - : إن القول أو الاعتقاد بأن أم عمرو ممثلة للحرب اعتقاد مبطل لا يكاد يظفر بسند يثبت في النفس ، بل هو - إذا شئت الدقة - اعتقاد تتخطفه الظنون ، ويضعفه الشك ، ويلتوي دون مقاصد النصوص .

ماذا بقي لأم عمرو من الملامح الأسطورية ؟ لم يبق لها من تلك الملامح ما يستحق مرارة الجدل ، فلأمض إلى طرف آخر من الحديث أختم به - ولو مؤقتاً - القول في أبي ذؤيب وشعره .

قبل أن يكتب د. نصرت خاتمة بحثه بورقة واحدة كتب يلخص جهده الشاق المرير - أقول ذلك صادقاً كل الصدق - فقال : « وإذا صح هذا النظر انفتحت أمامنا مغاليق الحياة الدينية الهذلية في العصر الجاهلي ولا سيما عبادة سُواع »<sup>(٣٣)</sup> . وأنا أسأل : ألمثل هذا يكتب النقد ويشقى النقاد ؟ وماذا لو كشف لنا علم الآثار عن نقوش تفتح لنا مغاليق الحياة الدينية الجاهلية ، هل كانت تنتهي مهمة النقد والنقاد ؟ ثم كيف يكون الأمر لو طبقنا هذه النظرة على شعرنا العربي الذي نعرف صروفه معرفة دقيقة ؟ أسئلة كثيرة ، سأكتفي بواحد منها لعله أهمها : ألا ترى أن هذا الاتجاه في نقد الشعر يجرد النقد من وظيفته الأولى ، ويجعل منه ملحقاً بالأنثربولوجيا ؟ وهو ملحق ضئيل الشأن لأن مناهجه ووسائله متخلفة عن مناهج الأنثربولوجيا ووسائلها في هذا المضمار . بعبارة واحدة : إنه نقد من الخارج يتحدث عن مصدر الشعر ، ويغفل أركان الحقيقة الأدبية الأخرى . ولقد أعلم أنك « تعرف هذا الكلام ، وتعرف ما هو خير منه . ولكننا محتاجون إلى أن نتذكر بعض ما نعرف » على حد تعبير الدكتور مصطفى ناصف .

\*\*\*

### في انتظار الكشف الأثرية !!

وتبدو دراسة الدكتور علي البطل « الصورة في الشعر العربي »<sup>(٣٤)</sup> جهداً متميزاً لثلاثة أسباب ، فهو قد وقف الدراسة كلها على تأصيل هذا الاتجاه في نقد شعرنا القديم أولاً ، وهو - ثانياً - قد حشد لدراسته طائفة ضخمة من المعلومات حول الدين عامة وأديان الجاهلية خاصة ، وهو - ثالثاً - يكشف في كثير من المواطن عن تذوق

حار للنصوص ولا سيما حين يفلت من قبضة القراءة الأسطورية . وقد نضيف إلى هذه الأسباب سبباً رابعاً يتجلى في بناء هذه الدراسة بناءً منهجياً محكماً ؛ مما يعزز نبرة الثقة التي يحسها القارئ . ولعلي لا أكون مخطئاً إذا ظننت أن شخصية الدكتور إبراهيم عبدالرحمن - الذي أشرف على هذه الدراسة - هي التي أسهمت إلى حد بعيد في تكوين هذا الملمح وتثبيته ، حتى بدا بارزاً كالوشم في الوجه .

وقد تكون متابعة د . البطل في كل ما كتب في هذه الدراسة أمراً غير مقصود الآن لسببين ، فهي - أولاً - مملوءة بالدقائق والجزئيات التي تستحق المتابعة ، ومتابعتها أمر يطول . وهي - ثانياً - لا تقتصر على الشعر الجاهلي وحده كما قدمت .

لقد حدد د . البطل مجال دراسته للصورة فقال في عنوان فرعي «دراسة في أصولها ، وتطورها» ، ولذا كان عليه أن ينقب عن الأصول ليكشف عنها أولاً ويرصد تطورها ثانياً . ومنذ البداية نحس أنه قد ضيق على نفسه وعلينا وعلى الشعر أكثر مما ينبغي ، فقد عقد القسم الأول من دراسته لتحديد مفهوم الصورة - وأصاب في ذلك بل أحسن - والحديث عن أصولها - ولم يصب في ذلك بل أخطأ - .

إن الحديث عن الصورة الشعرية هو - في حقيقته - حديث عن ركيزة أساس من ركائز الشعر ، بل هو حديث عن لباب الشعر ، وهو حديث موصول بالحديث عن قدرة الشاعر على الخلق الفني . وليس يغيب عن البال أن هذه القدرة الإبداعية معقدة جداً وغامضة جداً ، ومن العسير ، بل من الخطأ الصريح أن نتصور أن نتاج هذه القدرة المعقدة الغامضة - والصورة الشعرية جزء مهم منه - ينبغي أن يكون بسيطاً واضحاً حتى إننا نستطيع أن نرده إلى أصوله ومنابعه دون مشقة كبيرة . لقد تحدث د . البطل عن الصورة الشعرية كما لو كانت قضية منطقية صارمة تفضي مقدماتها إلى نتائج واضحة محددة ، ثم أسرف في تبسيط الأمر وتضييقه خشية أن تفلت النتائج من قبضته ، وتتخذ مساراً آخر أو مسارات أخرى ، فإذا هو يسقط من مقدماته جميع عناصر الخلق الفني ما عدا عنصراً واحداً هو العنصر الديني أو الأسطوري ، فيعقد المبحث الثاني من القسم الأول من دراسته لا للحديث عن منابع الصورة وأصولها بل للحديث عن «الأصول الأسطورية» وحدها !!! ولا أكاد أخشى الخطأ إذا قلت : إن د . البطل قد سلك الطريق في الاتجاه المعاكس تماماً ، فانتقل من النتائج إلى المقدمات ، وراح يقيس

هذه المقدمات ويسوّيها على قد النتائج التي بين يديه . لقد ثبت في نفسه أن الصورة في شعرنا القديم منحدره من أصول دينية ، فراح يلتمس الأدلة لذلك من الديانات المختلفة التي عرفت مجتمعات شبه الجزيرة العربية في تاريخها الطويل ، السحيق منه والقريب العهد بالإسلام على حد سواء . وإذا أعوزته الحجة أو ضاقت به السبيل عطف على ديانات أخرى لأقوام آخرين وراح يقيس ، أو رجم بالظن وبنى حكمه على الإيمان العميق بضياح الأصول الدينية ، أو على يقينه الثابت بأن الكشف الأثرية القادمة ستكون الدليل الساطع على ما يقول ، على نحو ما سنرى فيما سنستقبل من الحديث . وأنا لا أنكر أن الدين يمكن أن يكون مصدراً أساسياً من مصادر الصورة الشعرية أو نبعاً غزيراً تتدفق منه ، ولكنني أنكر إنكاراً جماً أن يكون الدين - أي دين - مصدراً وحيداً لها ، ولا سيما إذا كنا نتحدث عن مجتمع خرج من الطور الأسطوري خروجاً واضحاً كمجتمع شبه الجزيرة العربية قبيل الإسلام ، فقد برزت الشخصية الفردية بروزاً باهراً في هذا المجتمع ، ولم يبق فيه من الملامح الأسطورية إلا شواهد تاريخية ضئيلة تشير إلى ماضيه السحيق أكثر مما تعبر عن واقعه التاريخي قبيل الإسلام . إننا نستطيع أن نتحدث عن مصادر مختلفة للصورة الشعرية كالواقع والثقافة وذات الشاعر وقدراته الخيالية التي تضم وتبعثر ، وتمزق وتوحد ، وتحذف وتضيف ، وتبدع خلقاً جديداً لا نكاد نهتدي إلى أصوله وينابيعه . . .

وهب هذه الصور جميعاً - وهو افتراض لا يصح بحال - منحدره من أصول دينية أسطورية ، أليس من حق الشعراء أن يحوروها تحويراً طفيفاً أو عظيماً ، حذفاً وإضافة ، جمعاً وتفريقاً ، على نحو ما يفعلون بصورة الواقع الاجتماعي نفسه الذي يتحدثون عنه ويصورون حركته ؟ أليس تختلط أصول هذه الصور بالرؤى والأحلام والمخاوف ، وما يفيض به الشعور واللاشعور ، وما يهمس به القلب ويلقنه المجتمع ، ولا سيما إذا لم يكن هؤلاء الشعراء من المؤمنين بتلك الأساطير كما هي حال الكثير من الشعراء الجاهليين إن لم نقل حالهم جميعاً .

وهب ، مرة أخرى ، هذه الصور جميعاً - وهو افتراض لا يصح بحال - صوراً دينية أسطورية خالصة لا تشوبها شائبة ، أليس يعني ذلك أن شعر أولئك الشعراء لا يعدو أن يكون متوناً لغوية منظومة تؤرخ لعقائد ذلك المجتمع ثم لا شيء وراء ذلك . . . وإذا كنا



لا نرى في شعر أهل الجاهلية شيئاً سوى هذه الديانات القديمة، ألا يعني ذلك أننا قد قرأنا هذا الشعر قراءة واحدة لا يحتمل غيرها فحكمنا عليه بالموت، وجعلناه وثيقة دينية قليلة الشأن، فنقلناه من رحاب الفن إلى متحف التاريخ؟

لقد كنت أظن أن د. البطل سيكشف عن أصول الصورة الشعرية القديمة، ثم يبين لنا كيف خلقها الشعراء خلقاً جديداً بعد أن صهروها بضوء الفن المنهمر من وجدانهم، ثم كيف وظفوها توظيفاً فنياً ثرياً بالإيجاء والدلالات. ولكنه للأسف - أصر على أن يجعل من هذه الصور جميعاً لقى أثرية لها قيمة تاريخية لا تنكر، ولكنها لا تعرف الحياة المتدفقة ولا الجيشان العاطفي ولا روح الفن المتجددة أبد الدهر. بل هو غالى في هذا الاتجاه مغالة تكاد تستعصي على الفهم والتفسير، فقد وجد طائفة واسعة من الصور تخالف أصلها الديني مخالفة واضحة زيادة ونقصاً ونقلاً وتغييراً، فلم يبحث عن علة هذه المخالفة أو عن وظيفتها ودلالاتها، بل اكتفى برصد الفروق بين الأصل الديني والصورة الفنية، وعد ذلك خطأ أو انحرافاً فنياً عن الصورة الدينية المتوارثة، منكرًا أن يكون ذلك تجديدًا قصد إليه الشعراء قصداً أو انزياحاً. وتكرر هذا الموقف في مواطن شتى من الدراسة، وشمل شعراء العصور المختلفة التي يتحدث عنها !! إنه الخطأ والانحراف إذن ولا شيء وراءهما، وإذا كان لا مفر من الاعتراف بالتجديد في العصر العباسي فليكن هذا التجديد منحدرًا من الانحراف الفني نفسه. وأنا لا أريد أن أتبع هذا الموقف تتبعاً إحصائياً فهو مبثوث في تضاعيف الدراسة، ولكنني أريد أن أسوق طرفاً يسيراً من حديث د. البطل. كان يتحدث عن امرئ القيس وغزله في موطن بعينه، فقال: «لذلك نعد ورود مثل هذه العناصر المثالية في صورة المرأة الواقعية بمنزلة انحراف فني عن الصورة الدينية المتوارثة، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن وتقادم العهد على الصورة التي أورثها الدين للشعر الذي لم يصلنا من فترة ما قبل الإسلام، ونظير هذا الانحراف الفني، ما وقع فيه شاعر قديم في رسم الصورة المثالية، إذ يربط الأسود بن يعفر النهشلي بين المرأة والقمر، وهو خطأ نادر الحدوث في الشعر القديم إذ ترتبط المرأة دائماً بالشمس الأم لا بالقمر الأب، وإن شاع مثل هذا الخطأ في الصورة فيها بعد» (٣٥).

أو يقول : « . . . ويغلب أن يكون أقرب إلى الانحراف الفني منه إلى التجديد الواعي المقصود » (٣٦) .

أو يقول : « . . . إن صلب التجديد يبدأ من انحراف فني » (٣٧) .

قد يكون هذا انحرافاً عن الأصل الديني كما ذكر د . البطل ، ولكنه ليس خطأ كما ظن . وهبه خطأ أو انحرافاً فكيف نفسره؟ أليس له دلالة أو وظيفة؟ أم إن تفسيرنا له لا يزيد على قولنا : إن الشاعر قد أخطأ هنا ، وكان حق الصورة عليه أن تأتي على النحو الآخر؟! !

أنا لا أشك في أن د . البطل قد وفق إلى الكشف عن الأصول الدينية لكثير من الصور ، ولا سيما الصور المتصلة بالمرأة . ولكنه تورط - بعدئذ - فيما كان ينبغي ألا يتورط فيه ، فراح يتحدث عن هذا الشعر بوصفه شعراً دينياً إلا قليلاً منه ، ونسي أن هذا الشعر ليس شعراً أسطورياً وإن كانت بعض صوره تنحدر من أصول أسطورية . وبسبب هذا التصور الأسطوري لشعر أهل الجاهلية والمخضرمين راح يصم مخالفتهم للأصول الدينية بالخطأ والانحراف ، وأنكر عليهم ما نعرفه من حقوق الشعراء وحريتهم في أن يتصرفوا تصرفاً يتسع أو يضيق بأصول مادتهم الشعرية .

والغريب حقاً أن هذه الأفكار النظرية التي أتحدث عنها ليست غائبة عن د . البطل ، فهو يعرفها ، ويشير إليها إشارة واضحة أو شبه واضحة في كثير من المواطن ، ولكنه لا يلتزمها بل يحاول أن ينساها ، فكأنه يكرر موقف د . طه حسين من كثير عزة حين جعله مع الغزلين ثم قال : « وإنما أعده في الغزلين لأخرجه منهم » .

وأحب أن أعود بالحديث إلى أوله ، فقد ذكر د . البطل أن دراسته تنحصر في البحث عن أصول الصورة الشعرية وتطورها ، ثم حصر تلك الأصول - لأسباب قدّمنا الحديث عنها - في أصل واحد ، هو الأصل الأسطوري . وقد آن لنا أن نسأل : إلى أي مدى أصاب في الكشف عن ذلك الأصل؟ أريد أن أؤكد من جديد أن وجود أصل أسطوري لصورة ما من صور الشعر الجاهلي لا يعني أن الشعر الجاهلي قد استخدم تلك الصورة استخداماً أسطورياً على وجه الضرورة واللزوم ، وليس من حق الناقد أن يزعم ذلك إلا إذا أيدته النصوص الشعرية نفسها لا ديانات شبه الجزيرة العربية . لأننا لا نعرف تلك الديانات معرفة دقيقة كافية تسمح لنا بأن

نفرضها على شعراء عاشوا قبيل الإسلام . ومن يدري فلعل جل هؤلاء الشعراء - أو لعلمهم جميعاً - لم يكونوا مؤمنين بتلك الديانات التي نجعل فهمنا لهذا الشعر أسيراً لها . وأنا إذ أبدأ بهذا الاحتراس إنما أريد أن أدحض الإيمان العميق الذي استقر في نفس د . البطل حين راح يتحدث عن صورة الحيوان في شعرنا القديم ، أو أشكك في هذا الإيمان على الأقل . فقد بدا لي بجلاء أن د . البطل يصدر في هذا الحديث عن إيمان غير مدخول بأن هؤلاء الشعراء الجاهليين يعيدون - بصور مختلفة - الأساطير القديمة أو الموغلة في القدم المتصلة بهذه الحيوانات ، وهو لا يدخر وسيلة للدفاع عن هذه الفكرة مهما كثرت مطاوي الطريق . وأول ما يلفت النظر في هذا الحديث أنه سلك الطريق في الاتجاه المعاكس فبدأ من الدين متجهاً نحو الشعر ، أي بدأ من المجتمع لا من الشعر ، وراح يبحث بعدئذ عن صورة المجتمع الدينية كما استقرت في ذهنه في شعر هذا المجتمع . وأنا أظن أن على الباحث أن يفعل النقيض فيبدأ حديثه من الشعر ثم يزيد هذا الحديث جلاء حين يربطه بصورة المجتمع . وليست القضية - كما تبدو للمستعجل - قضية تقدم طرف على آخر وحسب ، بل هي موصولة وصللاً وثيقاً بالعلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع ، فنحن نرى بالفن وفي الفن صورة المجتمع ، وليس من الضروري أن نرى العكس . حقاً إن شروط المجتمع التاريخية ترشح لظهور نوع من الفن دون سواه ولكن ظهور هذا النوع ليس أمراً محتماً أو ضرورة لازمة ، فالاحتمال شيء والضرورة اللازمة شيء آخر . وبعبارة أخرى - لعلها أوضح - ليس من الضروري أن تتساوى النتائج مع المقدمات في عالم الأدب . وأنا أظن أن د . البطل لم يبال بهذه الملاحظة فربط بين الشعر والمجتمع ربطاً ميكانيكياً ، ومضى - تأسيساً على هذا الربط - يرصد صورة الحياة الدينية في مجتمع شبه الجزيرة العربية ، ثم يلتمس التعبير عن هذه الحياة في الشعر دون أن يتأني أو يحترس . لقد ثبت للدكتور البطل أن العرب القدماء عبدوا القمر واتخذوا الثور رمزاً ممثلاً لهذا الإله ، وإذن ينبغي - وفق رأيه - أن يكون الشعر قد سجل هذه العبادة حتى ولو كان هذا الشعر متأخراً عن المرحلة التاريخية التي عبد فيها الثور بوصفه رمزاً للإله القمر . ولم يكتفِ د . البطل بذلك بل راح يكمل صورة الحياة الدينية على النحو الذي يُحِبُّ ، فإذا ثارت في نفسه الظنون حول علاقة هذا الإله (الثور/ القمر) - وهو إله عرب الجنوب - بهذا الشعر الذي يتحدث عنه - وهو شعر عرب الشمال - لم يجد بأساً في أن



يحمل التاريخ وزر ضياع الأساطير العربية . يقول : «لم يكن عرب الجنوب وحدهم قد انفردوا بعبادته ، فقد عبد عند شعوب سامية أخرى ، إلا أن التاريخ لم يحفظ لنا من الأساطير العربية ما حفظه من أساطير الشعوب الأخرى ، هذه الأساطير التي نتوقع أن نجد فيها قصة هذا الإله . . . »<sup>(٣٨)</sup> . ومن الواضح أن عرب الشمال ينبغي أن يكونوا من هذه الشعوب السامية الأخرى ، وأن هذا التوقع ينبغي أن يكون يقيناً لتتم له بعدئذ المطابقة بين الشعر والدين . وإذا أعوزته هذه المطابقة - على الرغم مما تقدم - التمس لها عللاً شتى من كل واد ، وجنح إلى اللعب بالألفاظ ببراعة ظاهرة تذكرنا ببراعة د . طه حسين في حديثه عن الشعر الجاهلي . لقد نظر في قصة الثور الوحشي كما يحكيها الشعراء فرآها «تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمز الإله القمر»<sup>(٣٩)</sup> . فالأمر في أوله لا يعدو أن يكون ممرضاً على النحو المتقدم ، إنه محصور في إطار المشابهة لا للأسطورة نفسها بل لقصة تتعلق بأصل تلك الأسطورة . ولكن هذه العبارة المملوءة بالحذر والاحتراش لا تلبث أن تضيع ويبتلعها تيار اليقين الذي ينحدر من كل صوب ، فإذا نحن «أمام أسطورة ضاع أصلها ، وبقيت منها هذه العناصر التي تشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضائعة»<sup>(٤٠)</sup> . ولا تظنّ هذا اليقين يقيناً صادقاً ساعدت عليه النصوص الشعرية ، وثبتته القرائن التاريخية في النفس ، فلا يزال الظن يغذي هذا اليقين ، ولا يزال الرجم بالغيب يرفده في كل آن . ولنستمع إلى حديثه هو عن هذه الملامح التي يريد أن يستظهر بها على صدق الأسطورة الضائعة ، يقول : «ولكن هذه ملامح عامة غير دقيقة ، لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطورية على وجهها الذي لن يسفر عنه إلا المزيد من المكتشفات والحفريات إذا قُدر لذلك أن يحدث في مختلف مناطق شبه الجزيرة العربية»<sup>(٤١)</sup> .

وإذا وجد د . البطل اختلافاً في صورة الثور بين شاعر وآخر قال : «أما ما نراه من اختلاف أحياناً فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناول الشاعر الصورة بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص تحدث هذه الخلافات» . لقد أسرف د . البطل على نفسه وألزمها ما ليس يلزمها ، فإذا هو يعلل أموراً غائبة من النصوص الشعرية ليثبت بتعليله أموراً غائبة من الحياة الدينية سبق له أن علل غيابها!! أو قل - بعبارة أوضح

- إنه حاول أن يثبت - في محاولة مريرة لإقامة تطابق بين الدين والشعر - أن عرب الشمال قد عبدوا القمر/ الثور، ولكن التاريخ ظلم هذه العبادة فلم يذكرها، ولكنه وعدنا بأن الحفريات ستؤكد ذلك في المستقبل. ثم حاول أن يثبت أن الشعر قد جاء مؤكداً هذه العبادة لدى عرب الشمال فأخلفت ظنه النصوص، فرأى أن الدهر قد عدا على كثير من هذه النصوص فسقطت منها أجزاء لو كتب لها البقاء لكانت شاهد صدق على أن عرب الشمال قد عبدوا القمر والثور، وأن الشعر قد سجل هذه العبادة!! ألسنت ترى معي أن د. البطل يبني حقيقة على الظن أولاً، ثم يؤكد ظناً آخر بناء على هذه الحقيقة المتهمة التي بناها؟ وإنه لإسراف حقاً أن نتوهم أن عرب الشمال عبدوا الإله القمر - حتى لو لم تؤيدنا الأدلة - ثم نتوهم أن الشعراء لابد أن يكونوا سجلوا هذه العبادة في أشعارهم، فإذا لم تسعنا هذه الأشعار جزمنا بأن الضياع قد تحرمها... وأنا لا أقول ذلك لأنني أن تكون عبادة القمر / الثور قد عرفت لدى العرب الشماليين - فربما تكون قد عرفت حقاً - ولا لأنني أن يذكر الشعر تلك العبادة؛ فما أكثر ما تحدث الشعر عن الدين! ولكنني أقوله لسببين: أولاً لأن الأدلة التاريخية لم تؤكد هذه العبادة لدى عرب الشمال بعد، وثانياً لأن صورة العلاقة بين الدين والشعر مختلفة - في ظني - عن صورتها التي يقدمها د. البطل. ولن ينفعنا كثيراً أن نبني أحكاماً صارمة على الظن بذاكرة التاريخ، والأمل بكشوف المستقبل، وكلاهما - الظن والأمل - مطية الخطأ بقدر ما هما بوابة الكشف والمغامرة.

ولقد يستطيع المرء أن يسوق عدداً غير يسير من الملاحظات حول دقة المعلومات التي ذكرها د. البطل، وحول دقة أحكامه التي أصدرها. فقد ذكر أن الثور الوحشي يكون وحيداً منفرداً دائماً، وليس الأمر كما ذكر إلا في الأغلب الأعم<sup>(٤٢)</sup>. وذكر أن الثور كان يمكنه الفرار والنجاة من كلاب الصيد لو أراد لكن عزة نفس المحارب تدعوه إلى خوض المعركة، وليس الأمر كما ذكر، فليس يستطيع الثور فراراً ولا نجاة لأن الكلاب تطارده ويجد نفسه في نهاية الأمر مضطراً لمنازلتها<sup>(٤٣)</sup>. وذكر أن الجاحظ ينص على أن مصرع الثور يكون في قصائد الرثاء والهجاء، وليس الأمر كما ذكر، فالجاحظ ينص على أن ذلك يكون في قصائد الرثاء والموعظة لا الهجاء. ويتحدث د. البطل عن أهمية الزمن في قصة الثور الوحشي، ويرى أن مصدر هذه الأهمية «يرجع

إلى أن هذا الزمن يرتبط بالعلاقة الأسطورية - والطبيعة أيضاً - بين الشمس والقمر إذ يبدأ الصراع من الضوء الأول في الصباح حيث يتغلب ضوء الشمس على ضوء القمر<sup>(٤٤)</sup>، ولكنه لا يمتد بهذه الملاحظة إلى نهايتها المنطقية لأن الامتداد بها سيهدم طرفاً من بنائه النظري الذي يحرص على صرامته وتماسكه، فإذا كان ثمة صراع بين ضوء الشمس وضوء القمر - كما يقول - فكيف ينتصر الثور/ القمر في وضوح النهار؟ ويكرر د. البطل في موطن آخر الملاحظة السابقة، فيرى أن قصة الثور «تتعلق بأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أولاً حيث يظهر عندما تختفي، ويختفي عندما تظهر، وعلاقته بغيره من الكواكب - النجوم التي تمثل الصائد وكلابه بالذات، وهي كما نرى علاقة عدائية، بعكس العلاقة التبادلية بينه وبين الشمس»<sup>(٤٥)</sup>، ولست أدري كيف يستقيم مثل هذا القول، فالمعركة بين الثور وكلاب الصيد لا تكون إلا في وضوح النهار - أي يتزامن ظهور القمر/ الثور وظهور الشمس -، ولست أدري أيضاً من أين جاءت فكرة العداوة بين القمر والنجوم، أغلب الظن - بل قل هو الظن اليقين - أن د. البطل أقام هذه العداوة في السماء ليطابق بين السماء والأرض، ووعدنا بأن الكشف الأثري القادمة ستثبت ما يقول!!

وفي حديث د. البطل عن البقرة الوحشية كثير مما في حديثه عن الثور الوحشي، فهو يرى أن البقرة قرينة للشمس ورمز لها، فإذا أخلفت ظنه النصوص الشعرية فتحدثت عن دخول البقرة في الليل ومعالجتها للظلمة والمطر، لم يرَ بأساً في ذلك ولم يحترس فعَلَّله - دون تردد - بأنه «خطأ فني وأسطوري جاء نتيجة ملاحظة صورة الثور، ولبعد العهد بالأصل الأسطوري للصورة»<sup>(٤٦)</sup>، وإذا خامره رسيس من الشك في هذا التعليل جنح إلى تعليل آخر لا يختلف - في جوهره - عن التعليل السابق، فقال: «وإن كان هناك احتمال آخر أن الشاعر يعتمد على أصل أسطوري مباين لغيره، إذ إنه يصور البقرة بعنصر من عناصر المرأة وهو الدرة التي تضيء بالليل. وعلى أية حال فالمصادر الأسطورية تتعدد ويندمج بعضها ببعض تاركاً آثار التعدد القديمة في الروايات المختلفة للأسطورة الواحدة»<sup>(٤٧)</sup>.

ثمة - كما نرى - إصرار عجيب على مصدر واحد لا غير للصورة هو «الدين»، فإذا لم يظهر التطابق بين الدين والشعر - وهو لا يظهر كما رأينا - فما أكثر العلل



وأقربها ، ولكنها جميعاً علل تؤكد هذا التطابق ، ولا تقبل له بديلاً . . . وأكاد أجزم أن د . البطل سيجد علة لا تختلف عن العلل السابقة إذا سألته : كيف يمكن أن تكون البقرة رمزاً للشمس ، وتستمر - على الرغم من ذلك - في الظهور والبحث عن وليدها «سبعاً توائم كاملاً أيامها» كما في معلقة لبيد مثلاً؟ وإنه لغريب حقاً أن يقتنع د . البطل بأن «ما حدث للفرقد أمر مقصود لذاته ، وليس عنصراً مكماً لصورة البقرة الوحشية»<sup>(٤٨)</sup> ، ويتحدث عن هذه الصورة القدرية الفاجعة حديثاً طيباً وبعيداً عن التفسير الأسطوري كل البعد ، ثم لا يعتم أن يعود إلى ما كان فيه فيزعم «أننا أمام أسطورة تتعلق بالأقنوم الثالث من الثالوث المعبود ، وهو الابن عثر ، أو رضو ، أو عزيزو ، أي الزهرة ، الذي عبد باسم العزى بعد تحويله إلى إلهة أنثى دموية كانوا يقدمون لها قرابين بشرية من الأطفال»<sup>(٤٩)</sup> !! ثم لا يلبث أن يربط بين مصرع الفرقد (أي ولد البقرة) وما جاء عن العرب القدماء من وأد البنات ليتكامل له هيكل أسطورة تحكي مصرع الإله الطفل على يد القوى الشريرة الغامضة !! وإذا رأى شيئاً من المخالفة بين الأسطورة التي يحاول بناءها والديانة القديمة عاد إلى تعليله القديم . يقول معقّباً على ما ذكره د . جواد علي من أن القرابين البشرية كانت من البنين والبنات «ولكننا نرى في العصر المتأخر قبيل الإسلام ، هذه القرابين قد اقتصرت على الإناث فقط فيما عرف بوأد البنات ، ونتيجة لبعد العهد بالأسطورة القديمة جاء التصور أن هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار ، في حين أنها طقس تعبدي يمثل مصرع العزى نفسها كما يشير إليه الشعر»<sup>(٥٠)</sup> !!! لقد أسرف د . البطل - فيما أظن - على نفسه وعلى الشعر والتاريخ حين راح يجمع ويفرق ، ويبدل ويسرف في التبديل ، ويقرأ الشعر والوقائع التاريخية على هذا النحو الذي تقدم . فهو يرى أن حوار البقرة رمز للإله عثر الذي حوّل إلى إلهة أنثى كانوا يقدمون لها القرابين من الأطفال بنين وبنات ، ثم لا يلبث أن يربط بين مصرع هذا الحوار وهذه القرابين ناسياً أنه يدمج بهذا الربط شخصية الإله بشخصية القربان ، فالحوار هو الإله تارة ، وهو القربان تارة أخرى ، بل قل هو في الوقت عينه : الإله والقربان معاً !! ويمضي موعلاً في تأكيد الأسطورة التي يجمع أشأتها من كل شعب وواد ، من الشعر والتاريخ والخيال والظن وسوى ذلك ، فيرى أن العهد قد بعد بتلك الأسطورة فاقتصرت القرابين على البنات

دون البنين ، ورافق ذلك التحول تحول آخر في التصور فإذا الناس يتصورون أن هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار في حين أنها «طقس تعبدي» . ولا ندري - على وجه اليقين - من هم أصحاب ذلك التصور، أهم الجاهليون أنفسهم؟ كيف يصح - إذا كان الأمر كذلك - أن يقدم الإنسان الجاهلي القرابين وهو لا يعرف أنه يتعبد بل يتصور أنه يفعل ما يفعل خشية الفقر والعار؟ وإذا كان هذا الإنسان الجاهلي قد نسي نسياناً مطلقاً الأصل الديني لهذه الشعيرة الاجتماعية ، فلم لا نقبل أن يكون الشاعر الجاهلي قد نسي هذا الأصل كما نسيه الآخرون؟ ثم أين هذا الشعر الذي يشير إلى أن وأد البنات شعيرة دينية تمثل مصرع العزى؟ وقد يكون من المناسب أن نذكر أن القرآن الكريم قد نص صراحة على الفقر وخشية الذل . ومن اليقين الراجح أنه يخاطب هؤلاء العرب الجاهليين ، ويحدثهم عما يفرط منهم من سوء ، ويبعد جداً - بل يستحيل - أن يكون خطابه لهم محمولاً على غير الحقيقة .

﴿وإذا بُشِّرَ أحدهم بالأنثى ظلَّ وجهه مسوداً وهو كظيم ، يتوارى من القوم من سوء ما بُشِّرَ به أيمسكه على هونٍ أم يدسه في الترابِ ألا ساء ما يحكمون﴾  
(النحل) (٥١) .

﴿ولا تقتلوا أولادكم خشيةً إملاقٍ نحنُ نرزقهم وإياكم إن قتلهم كان خطأً كبيراً﴾ (الإسراء) (٥٢) .

فإذا صار الحديث إلى حمار الوحش ضاقت مصادره وموارده ، فقد تحيّف التاريخ الحمار الوحشي « فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم » (٥٣) . وإن في هذا الاعتراف الصريح ما يزهّد في البحث عن تفسير أسطوري لهذه القصة ، ويدفع - ولو مؤقتاً - إلى توجيه الحديث وسوقه في سبيل أخرى ، فلا التاريخ يسعفنا فيمدنا ببعض المعلومات ولو كانت متناثرة وغامضة ، ولا الشعر - إذا لم نقسره ونلتو به - يقدم لنا ما يشبه أن يكون أسطورة أو بقايا أسطورة . ولكن د . البطل - على الرغم من ذلك كله - يكتشف سبيلاً أخرى للبحث والتدقيق هي سبيل المقايسة ، ولكنها مقايسة لا تخلو من غرابة ومغالطة . يقول «أما الحمار الوحشي فقد تحيّفه التاريخ فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم - كما حدث بالنسبة للثور الوحشي - إلا أن الشعر يؤدي إلينا من صورته ما يشابه صورة الثور، وإن اختلفت في تفاصيل عناصرها» (٥٤) . أما

المغالطة فتظهر في جملة الاعتراض ، فهو يريد أن يثبت في نفوسنا أن حديثه عن الثور الوحشي فيما مضى من الصحف كان حديثاً مؤسساً تدعّمه الشواهد أو تقتضيه . ولقد نذكر ما قدّمنا من الحديث عن هذه القضية فلا ضرورة للإعادة أو الاستزادة .

وأما الغرابة فتظهر في هذا القياس ، فهو يقيس قضية مجهولة تماماً على قضية شبه غامضة !! ثم لا يتحقق له بعد ذلك كله سوى وجوه من الشبه ، وتلتوي دونه وجوه مخالفة كثيرة فيجعلها من التفاصيل !! والأغرب أن معظم وجوه الشبه التي ذكرت ليست من المشابهة بحال ، بل من التقابل ، يقول : « فإذا كان الثور يظهر دائماً وحده دون أسرته ، فالحمار دائماً مع حلائله من الأتن ، وإذا كان الثور يظهر في الليل ، فإن الحمّار يظهر نهاراً في الغالب . وإذا تلازمت صورة الثور مع الشتاء العاصف والمطر ، فإن صورة الحمّار تتلازم مع الربيع وبداية الصيف »<sup>(٥٥)</sup> . وبدلاً من أن نقيس الحمّار بالثور لنلحقه بالآلهة أليس من الأجدي - ولعله من الأصوب أيضاً - أن نقيس صورة هذا الحمّار الفنية بصورته في الواقع آخذين بعين النظر الفرق بين الشخصية وصورتها الفنية ، أي بين الشخصية والنموذج ، وحيثُذ سيتحول الحمّار إلى قناع فني يوظفه الشاعر للتعبير عن أمور أخرى غير فكرة الألوهية . ومرة أخرى تخلف ظنه النصوص فإذا صور الحمّار «تختلف فيها بينها تماماً ونقصاً»<sup>(٥٦)</sup> ، وبدلاً من أن يبحث عن وظيفة هذا الاختلاف ودلالته يكرر موقفه القديم من القضية نفسها حين واجهته في قصة الثور ، فلا يزيد على الجزم بأن القصة كاملة في القصيدة ولكن الزمن عدا عليها فضيّع جزءاً منها . ويتحدث عن قصيدة قافية لبشر بن أبي خازم ، فيقول : « فالشاعر يصور رحلة فوق ناقة كأنها حمّار وحشي ، له أسرة ، رحيب الصدر . ثم ينقطع هذا الجزء من الصورة ، وكان من المتوقع أن يكمل الوصف الجسدي له وأسرته ، ورعيهم (كذا !!) الربيع ثم يأتي البيت التالي الذي يصور سوقه العنيف لأسرته حتى ظهرت الحوامل ممن لم تحمل ، حين تفاوتت السرعة بينها . ثم تنقطع الصورة نهائياً ، وكان تطورها الطبيعي يقضي بأن يصف ورودها الماء ، وتربص الصياد ، ونجاتهم (كذا !!) منه ، وانقلابهم (كذا !!) في عدو فزع . . . مما يشير إلى أن هذه الانقطاعات في الصورة سببها ضياع الأبيات التي جاءت بها هذه العناصر ، وليس إهمالاً من الشاعر لها ، وهذا الضياع كثيراً ما يعتور صورة «الحمّار الوحشي»<sup>(٥٧)</sup> . وأنا لا أنكر أن بعض هذا الشعر - كما لا ينكر أحد غيري من المتصلين به - قد ضاع . ولكن اتخذ هذا



الضياع ذريعة لإطلاق أحكام شاملة لا تؤيدها النصوص الباقية أمر يحتاج إلى فحص ومراجعة طويلة. ويبدو أن إيمان د. البطل بمنزلة الحمار الوحشي من الديانة القديمة إيمان غير صاف، ولكن تحوُّله عن هذا الإيمان عزيز عليه، ولذا يبدو حديثه قلقاً فهو يربط بحذر شديد الحمار بأسطورة مفقودة تتصل بالشمس ثم لا يعتَم أن يربط بينه وبين صورة الحياة الاجتماعية ربطاً صريحاً، يقول: «ومع تحيُّف التاريخ لمنزلة الحمار الوحشي من العقيدة القديمة، إلا أن ما بقي من صورته في الشعر تكون ملامح من أسطورة مفقودة تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال التي (كذا!) تقوم بها الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد المياه»<sup>(٥٨)</sup>. وشتان بين قوله (تتصل بسبب ما بالشمس) وقوله (تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال). وشيء من هذا القلق والاضطراب، شيء لا يقل عن سابقه، يظهر في هذه الملاحظة التي يسوقها على وجه الافتراض: كيف نربط الثور المنفرد بالقمر الذي يظهر في سماء تشاركه فيها النجوم، ونربط الحمار وهو في جماعة من الأتُن بالشمس التي لا يشركها في السماء شيء عند ظهورها؟ وبدلاً من أن يستثمر هذه الملاحظة الدقيقة، ويعيد النظر طويلاً في هذا الصرح الأسطوري الذي يبنيه من الوهم والظن والافتراض والضياع، نراه يوغل في شعاب الوهم ولجج المكابرة، فيقول: «ولكننا ندرك أن للأساطير منطقها الخاص الذي يتجاوز منطق الواقع ولا يتقيد به، كما ندرك أن اكتمال الصورة لن يتضح إلا عندما يدلي التاريخ بما عنده، وتبوح الأرض بأسرارها. . . عندما تهتم دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة»<sup>(٥٩)</sup>. إنه يريد أن يشتق من الشعر أسطورة دينية فتخذه النصوص، فيمم صوب التاريخ فلا يسعفه، فيلوذ بالغيب حيث يفرد المجهول جناحيه الفاتنين اللذين ترقد تحتها أسرار الحضارات والشعوب والأديان، فيقول في أمر هذه الأسطورة ما طاب له القول واتسع! وهو بعدئذ يريد أن يفسر هذا الشعر بالأسطورة التي توهم أنه اشتقها منه. فهل ترى بعد هذا كله ما يستحق العناية؟! نحن حقاً لا نستطيع أن نثبت للدكتور البطل أن الكشف الأثرية القادمة في شبه الجزيرة العربية لن يكون لها علاقة بالحمار الوحشي، ولذا نرَّم شفاهاً عن إطلاق الحكم في هذه القضية. أما هو فلا يستطيع أن يثبت النقيض، ولكنه مؤمن به يكاد يراه رؤية العين بلا سند!!، ولذا يطلق أحكامه كما لو كان المستقبل كله ملك بصيرته ويديه!! نحن مختلفان في منهج البحث. هذا أيسر ما يقال.

ولا يقل عن هذا غرابة حديثه عن منطق الأساطير الخاص ، لأن مفهوم الخصوصية هذا يتسع حتى يشمل كل ما يخطر وما لا يخطر ببال بشر ، فلسنا نعرف له حداً يحده .

إن خصوصية من هذا الطراز - وهو طراز فريد دون شك - لا هم لها سوى تسويغ آراء الباحث ، وإضفاء رداء من المنطقية عليها . ولكنه رداء فضفاض ، بل قل هو فضفاض أكثر مما يحتمل مصطلح المنطق .

وحين يصل د . البطل إلى حديث (الظليم) لا يجد شيئاً مذكوراً يضيفه إلى ما قاله سابقاً ، بل هو في هذا الحديث يكاد - لولا المكابرة والإصرار - ينفذ يديه من الأسطورة ومنطقها . فهو يقول صراحة (أما صورة الظليم فقد أغفلها التاريخ أيضاً ، وكذلك الشعر)<sup>(٦٠)</sup> . فهل بعد هذا القول قول يستحق الجدل؟ ويمضي د . البطل يقلب أشعار عدد يسير من الشعراء رأى حكاية الظليم فيها ، ويقف على هذه الحكاية موضحاً وشارحاً في اقتصاد يئ . ويمضي - على عادته - يحمل على هذه المطية الذلول - مطية الضياع - كل ما يريد . فإذا رأى بشر بن أبي خازم يلتم بصورة الظليم إماماً سريعاً بادر إلى القول : إن الضياع قد عدا على هذه القصة وتخرمها<sup>(٦١)</sup> . ولو تأمل د . البطل هذا الشعر بعيداً عن سطوة أحكامه الجاهزة لرأى أن حكاية الظليم والنعام تزد قصيدة مقتضبة حيثما وردت إلا في ميمية «علقمة الفحل» ، وسينية «ثعلبة بن صعير المازني» فهل عدا الدهر عليها فطواها الضياع موطناً موطناً أو قصيدة قصيدة؟! ويتتهي من أهم هذه القصائد - وهي ميمية علقمة المشهورة - إلى القول :

«لقد اعتمد الشاعر في رسم هذه اللوحة الجميلة على المشاعر الإنسانية العميقة عايش بها الظليم منذ بدء رحلته حتى إيابه إلى أسرته ، ونسب هذه المشاعر إلى الظليم فكأنه يفعل ما يفعل بوعي عقلي لا عن غريزة طبيعية ، فهو يتذكر أسرته حين يهطل المطر ، ويتنابه القلق عليها ، و (ياوي) إليها - وفي هذا التعبير من المشاعر الإنسانية الحميمة شيء كثير . لذلك فهما يتكلمان لغة إنسانية وإن لم تكن مفهومة ، إذ لا تزيد غرابتها عن (كذا) رطانة الروم»<sup>(٦٢)</sup> . ولست أظن أن هذا التعليق الجميل على الظليم ونعامته في قصيدة علقمة يتصل بسبب ما بالتفسير الأسطوري ، فهو يصدر

عن إحساس عميق ينبوع الحياة المتدفق ، ويربط بين الفن والحياة بمعناها الشامل  
الرحب ربطاً وثيقاً وإن لم يكن مفصلاً . ولكن د . البطل لا يلبث بعد هذا كله أن  
يقول : «أما الجذور الدينية التي تعود إليها صورة الظليم فهي بعيدة المنال ، وإن كنا  
لا نشك في وجودها أسوة ببدائلها السابقة» (٦٣) .

وإذن فالظليم مقدس لأن الناقة شبهت به على نحو ما كان الثور الوحشي وحمار  
الوحش والبقرة الوحشية كائنات مقدّسة !! ترى هل يكفي أن تكون الناقة طرفاً في  
التشبيه ليكون الطرف الآخر متصلاً بأسطورة دينية؟ لقد شَبَّهت الناقة بكائنات  
وأشياء كثيرة جداً ، بالثور والحمار والظليم وصخرة الماء والقوس والجمل والقصر  
ودكان الفارسيين وألواح النعش وقنطرة الرومي والهلal ، ولو صحّ قياس د . البطل  
لكانت هذه كلها كائنات مقدّسة تدور حولها الأساطير المفقودة !!

إن في هذا النحو من النظر والقياس مقادير من الغرابة لا تخفى عن العجول ،  
فكيف بسواه ؟ وليس مصدر هذه الغرابة ما نعرفه من إصرار د . البطل على تأكيد  
الجذور الدينية لهذا الشعر فحسب ، بل إصراره المطلق على دينية هذا الشعر ، فهؤلاء  
الشعراء جميعاً ينبغي أن يصدرُوا في شعرهم عن ذلك الموروث الديني وحده . وليس  
يهمّ بعدئذ كيف تلتمس العلل والأسباب لهذا الوهم - اليقين !!

\*\*\*

### أسطورة قلقة

تكاد القضية تعتلد بين يدي د . إبراهيم عبدالرحمن ، وهو أبرز أصحاب هذا  
الاتجاه في تفسير شعرنا القديم ، وأكثرهم معرفة دقيقة بالحدود التي ينبغي أن تميز  
الشعر من الواقع . ولذا نراه يقترح منهجاً لقراءة هذا الشعر يقوم عنصريه الأول على  
«الاعتقاد بأن جوهر العمل الشعري ينبع في الحقيقة من التألف الذي يقيمه الشاعر  
بين حقيقتين متقابلتين : الأولى أن واقع الشعر متميز من واقع الحياة ، والثانية أن  
الشعر تعبير عن هذا الواقع ، أو قل إنه رؤية له» (٦٤) . وهو أوضحهم تصوراً لطبيعة  
الشعر ومسالك النقد وأدواتهم ، وقد نصّ على ذلك نصاً صريحاً فقال : «ومادام الفن  
الشعري ، في المقام الأول ، بناء لغوياً تخلق فيه اللغة خلقاً جديداً ، وترد إلى منابعها



أو تخلق لها هذه المنابع خلقاً جديداً، فإن دراسة لغة الشعر الجاهلي بغية حلّ مشكلاتها ينبغي أن تكون مطلباً أساسياً في أية محاولة تبذل لقراءته قراءة جديدة . ولعلّ أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولاها بالنظر هي تحديد مدلولات الألفاظ اللغوية بعامة، والشعرية بخاصة، تحديداً تاريخياً دقيقاً . . . ولكن كيف يتسنى لنا حلّ هذه المعضلة اللغوية حلاً يرضي ويريح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلي؟» (٦٥) . وهو يكرر في موطن آخر أن غرضه الذي يرمي إليه هو حلّ مغاليق الشعر، يقول في مقدمة الطبعة الثانية للكتاب السابق الذكر «الشعر الجاهلي»: « . . . ولكن الذي أزعجه وأحرص على تسجيله أنها - يريد دراسته لهذا الشعر - محاولة مخلصة لقراءة جديدة تحلّ مغاليقه الفنية، وتكشف عن طبيعة رموزه الموضوعية» (٦٦) . وبهذا التحديد العلمي الدقيق يختلف د . إبراهيم عن سواه بأمرين معاً، فهو يبدأ من اللغة/ الشعر لا من الدين/ المجتمع كما فعل د . البطل، وهو يريد أن يحلّ مغاليق الشعر لا مغاليق الدين الجاهلي كما أراد د . نصرت عبدالرحمن . وحين يتحدث د . إبراهيم عن منابع الصورة الشعرية يجعل الأسطورة واحداً من هذه المنابع، ويضمّ إليها منبعاً أساسياً ثراً هو «الواقع» أو «الحياة» بمفهومها الشامل الرحب . وهو يرى أن الشعراء يحوِّرون الأصول الميثولوجية لأغراض فنية، وبذا يختلف عن د . البطل اختلافاً واضحاً . يقول: « . . . إن الشعراء الجاهليين وإن كانوا قد استمدوا كثيراً من عناصر الصورة الفنية في أشعارهم من أساطيرهم الدينية، فإنهم صاغوها صياغة فنية قطعت في كثير من الأحيان بينها وبين صلتها المباشرة بالأساطير التي أخذت منها» (٦٧) . ويقول في مكان آخر «فليس من شك في أن هؤلاء الشعراء قد أحدثوا كثيراً من التحوير في هذه الأصول الميثولوجية» (٦٨) . ويثبت هذا الرأي في مواطن متفرقة من كتاباته . ويوغل في الابتعاد عن د . البطل حتى يوشك أن يقطع صلته به حين يتحدث عن وظيفة الصورة، يقول: «ذلك أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصور لذاتها فحسب، وإنما كان يقصد إلى أن يعبر من خلالها عن قضايا وأحاسيسه ومواقفه من الحياة والناس من حوله» (٦٩) . ويكشف عن رؤيته النقدية للصورة الشعرية، فيقول «ذلك أن الشاعر الجيد لا يشاكل بصوره الواقع الذي يصوره مشاكلة حقيقة، لأنه لا يصور هذا الواقع ذاته، ولكنه يعكس

رؤيته له ، ومن ثم فإنه حين يعرض لتصويره يحرص على أن يخلق صورته خلقاً جديداً يعكس هذه الرؤية أو تلك»<sup>(٧٠)</sup> . ولعل الإشارة إلى تميز هذه الرؤية من الرؤى السابقة أن تكون من نافلة القول وفضوله . ولا يكاد د . إبراهيم يعرض للوحة الصيد في القصيدة الجاهلية إلا لماماً ، فإذا عرض لها انبتت صلتها بالتفسير الأسطوري - ودع عنك حديثه التاريخي الدقيق عن الإله القمر ، فهو لا يكاد يستثمره في الحديث عن قصص الحيوان الوحشي في الشعر - . ولنستمع إليه وهو يحدثنا عن تطور الصورة في الشعر الجاهلي ، يقول «أول ما نلاحظه على هذا الشعر أنه قد تطور بالصورة تطوراً واسعاً ، إذ استحوطت على أيدي شعرائه من أمثال : النابغة الذبياني والأعشى وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لوحات فنية وقصصية رائعة ، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم»<sup>(٧١)</sup> . وهذا حديث صريح لا علاقة له بالتفسير الأسطوري للشعر الجاهلي ، ولكنه ذو علاقة وثيقة بالاتجاه الذي يحاول كاتب هذه السطور أن يؤسسه ويؤصله في دراسة شعرنا القديم منذ أزيد من عشرين عاماً<sup>(٧٢)</sup> . ويؤكد د . إبراهيم هذا الاتجاه الرمزي / الاجتماعي حين يتحدث عن قصة البقرة الوحشية في شعر زهير ، يقول : «و غاية الشاعر الأولى من وراء وقفته المطولة عند هذه البقرة الوحشية هي أن يتخذ من وصف قوتها وسرعتها كما قلت وسيلة لتصوير قوة ناقته وسرعتها التي يتخذ منها ، هي الأخرى ، صورة لنفسه يجسد عن طريقها هذه المواجهة الدائمة بينه وبين ظروف الحياة من حوله»<sup>(٧٣)</sup> . ثم يزيد هذا المعنى وضوحاً أو قل : يزيده عمقاً وثراءً حين يوسع رؤيته النقدية ، فلا تقتصر على ذات المبدع وحدها - وهي ذات اجتماعية طبعاً - بل تضم إليها الذات الاجتماعية الكلية . يقول : «وهو أن زهيراً أو قل عدسة زهير ، كانت لا تنقل كل ما تقع عليه من الصور ، ولكنه كان يحرص على انتقاء ما له صلة وثيقة بهذه الصورة الكلية التي يعبر من خلالها عن مواقع وقضايا كانت تشغله وتشغل بيئته»<sup>(٧٤)</sup> .

ويهدي د . إبراهيم حسه التاريخي ومعرفته الواسعة لهذا الشعر إلى تفسير بعض ظواهره تفسيراً نظرياً ، فيرى أن هذه الظواهر الفنية المختلفة التي أرسى أصولها شعراء الجيل الأول انتقلت إلى شعراء الأجيال الجاهلية التالية ، فأضافوا إليها ، وفصلوا

فيها، وبثوا الحركة في أعطافها، وحددوا الزمان والمكان، وتطوروا «بالصورة تطوراً واسعاً، إذ استحال على أيدي شعراء من أمثال: النابغة الذبياني والأعشى وأوس ابن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لوحات فنية وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم»<sup>(٧٥)</sup>. وبذا يقدم د. إبراهيم اجتهداً علمياً في تفسير وقوف بعض الشعراء وقوفاً خاطفاً على بعض قصص الحيوان وغيرها يتصل بتطور هذا الشعر، ولا يحمل التاريخ وزر ضياع هذه القصص كما فعل د. البطل. إن هذه المتابعة العجول لآراء د. إبراهيم تكاد تخرجه من صف هؤلاء النقاد الذين يفسرون شعرنا القديم تفسيراً أسطورياً على الرغم مما قلناه في بداية الحديث عنه. ولست أدري أفسيرضى بذلك أم سيزور عنه في قدر من الغضب والالتهام بعدم التدقيق في استخلاص الآراء ومناقشتها؟ لا أحب أن أرسل القول دون احتباس، بل أحب أن أقيده. وليس يعني هذا أن نكتر على الآراء السابقة ونبطلها، ولكنه يعني أن ننظر فيما كتب د. إبراهيم جميعاً لا في طرف منه دون آخر، ونرى - بعدئذ - إلى أي مدى التزم هذه الآراء فيما كتب. ولئن لم يعرض د. إبراهيم لقصص الحيوان الوحشي إلا لما - كما ذكرت سابقاً - إنه قد عرض للغزل، وأطال الوقوف عليه، وحاول أن يفسره تفسيراً أسطورياً غيره مرة. وهو لا يفعل ذلك ارتجالاً، بل يتأني ويدقق ويسوق بين يدي التفسير حشداً ضخماً من المعلومات المتصلة بديانات الجاهليين<sup>(٧٦)</sup>. وتظفر الشمس ونظائرها من عالم الإنسان والحيوانات بقدر طيب من هذه المعلومات، ولكن هذه المعلومات - على غزارتها - تثير عدداً من الملاحظات أو الأسئلة. فالدكتور إبراهيم يرى المرأة رمزاً للشمس حيناً ولغيرها من الكواكب حيناً آخر، ولكنه لا يوضح لنا كيف تتفق عبادة المرأة - بوصفها رمزاً للشمس - وظاهرة وأد البنات المعروفة في الجاهلية؟ مها نقل في أمر هذه الظاهرة الاجتماعية فإننا لا نستطيع نكرانها، فهل كانت العبادة متزامنة مع الواد؟ أم أن ما نراه من تناقض بين هذين الأمرين يمكن أن يوجه توجيهاً آخر، فربما أكل الإنسان الجاهلي إذا جاع صنماً كان صنعه من التمر - فيما تقول بعض الروايات -؟ وهو يرى أن الشعوب السامية لا تميل إلى التجريد، ولذا تجسد آلهتها، ولهذا عمد الجاهليون - في رأيه - إلى تجسيد هذه الآلهة السماوية (القمر والشمس والزهرة وغيرها من النجوم التي عبدوها)<sup>(٧٧)</sup>. وقد يكون من



المناسب أن يسأل المرء : أليست هذه الآلهة السماوية مجسدة فلا تحتاج إلى تجسيد آخر؟ أغلب الظن أنه أراد أن يقول - كما فعل في مواطن أخرى - إن هذه الآلهة رموزاً أرضية . وحين يتحدث د . إبراهيم عن قصيدة قيس بن الخطيم الفائية «رد الخليط الجمال فانصرفوا . . .» يرى أن حبيرة قيس التي يتغزل بها هي رمز للشمس الإلهة المعبودة، يقول : « . . . الشاعر لا يتحدث عن امرأة مثل غيرها من النساء ، ولكنه يتحدث عن معبودة ، يتخذ من المرأة رمزاً عليها . يتحدث عن الشمس تلك الإلهة التي كان يتعبد لها أكثر الجاهليين »<sup>(٧٨)</sup> . ولكننا لا نعرف كيف نوجه هذا البيت الذي أغرى - بما فيه من ضوء يجل عن الخفاء - الدكتور إبراهيم بالحكم الذي أرسله ؟ :

قضى الله ، حين صوّرها الخالق ، ألا يكنّها سدّفُ

فإذا كانت هي الإلهة المعبودة ، فماذا نقول في أمر «الله» الذي قضى في أمرها ما قضى؟! وأين هذا التطور الذي أخذ يجذّ على عقائد الجاهليين الدينية على نحو ما لاحظ د . إبراهيم نفسه حين تحدث عن قصيدة للأعشى ، ورأى - وقتها - أن هذا التطور يتمثل في سخرية الأعشى من هذه «الربة» التي يفضحها ويمارس معها تجربة جنسية مكشوفة . . . . «وهو تطور كان الأعشى يحققه هو وغيره من شعراء هذه الفترة»<sup>(٧٩)</sup> - على حد تعبيره - ، وينبغي أن نتذكر أن قيس بن الخطيم من معاصري الأعشى . ومهما نقل في أمر الملاحظات السابقة فإننا لا ننكر أنها هينة الشأن ، أو أن معظمها كذلك . ولكنني أحب - بعدئذ - أن أقف على رأي أثير لدى د . إبراهيم ، ودليل هذه الأثرة أنه كرره في مواطن مختلفة من كتاباته .

يقول : «الملاحظة الأولى : أن قارئ الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة ، يلاحظ أن الحديث عن المرأة يشكل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة ، فهي التي توقف الشاعر على الأطلال ، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موات وخراب لرحيلها عنها ، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها ، وهذه الذكريات هي التي تضطره إذا ما تأزمت نفسه وأطبقت عليه هموم الحياة إلى الرحيل في إثرها واصفاً الظعائن وصفاً إنسانياً مؤثراً ، على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشدتها

وقدرتها على المضي به بعيداً عن هذه الأطلال التي تثير في نفسه عناصر شتى من الخوف والقلق والحسرة، أو فلنقل الصراعات التي يشخصها تشخيصاً بديعاً في قصص الصيد المعروفة حيناً، ووصف مظاهر الطبيعة من الأمطار والسيول والحيوانات في صورتها العنيفة حيناً آخر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحاً إلى فهم القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزها»<sup>(٨٠)</sup>. ما كان أحسن هذا القول لو يبل الصدى ويكسر غلته!! ترى هل أجازف إذا سجلت على هذا الرأي الملاحظتين التاليتين.

**الملاحظة الأولى:** إن د. إبراهيم قد استحضر نمطاً واحداً للقصيدة الجاهلية مترادف فيه الموضوعات التالية: الأطلال - الطعائن - الرحلة وقصص الحيوان الوحشي - مظاهر الطبيعة. وليس يخفى أن هذا النمط موجود حقاً في الشعر الجاهلي، ولكن الذي لا يخفى أيضاً أن أنماطاً أخرى كثيرة موجودة في هذا الشعر لم يعرها د. إبراهيم أي اهتمام. فماذا نقول في شعر الفروسية حين ينفك عن صورة المرأة انفكاً كاملاً؟ وماذا نقول في معظم شعر الصعاليك؟ وماذا نقول في كتلة الشعر السياسي أو القبلي الضخمة التي تكاد تبتلع أطرافاً واسعة من هذا الشعر؟ ثم ماذا نقول في قصائد الرثاء؟ بل كيف نصل في النموذج الذي يتحدث عنه بين المرأة وغرض المدح أو بينها وبين غرض الاعتذار، أو بينها وبين وصف الحرب وشعر الحكمة؟ أو... أو... أو...

وأنا أعلم علم اليقين أن د. إبراهيم يستطيع أن يكشف عن بعض الصلات بين بعض هذه الموضوعات والمرأة، ولكنني لا يخامرني شك في أنه لن يستطيع أن يعقد الصلات الوثيقة بين المرأة وهذه الموضوعات جميعاً إذا أراد سداد الرأي ودقة النظر.

**والملاحظة الثانية:** إن صنيع د. إبراهيم ههنا يعيد إلى الأذهان صنيع ابن قتيبة من وجوه شتى على الرغم مما يوحي به هذا القول من جمع ما لا يجمع. فهو - كابن قتيبة - يختار نموذجاً من نماذج القصيدة الجاهلية ويعممها، ولئن كنا نعرف أن ابن قتيبة يريد بنموذجه قصيدة المدح إننا لا نعرف ماذا يريد د. إبراهيم بنموذجه. وهو - كابن قتيبة أو يكاد - يجعل من المرأة محوراً أو بؤرة تنبت منها أغراض القصيدة،

ولئن كان ابن قتيبة يقتصر على عدد من هذه الأغراض إن د. إبراهيم لا يستثني . وهو - كابن قتيبة - يعلل البناء الموضوعي (أو الغرضي على ما بين الغرض والموضوع من اختلاف ينبغي ألا ينسى) للقصيدة الجاهلية تعليلاً نفسياً قائماً على ترابط الموضوعات أو تداعيتها ، ولكنه ترابط شكلي أو تداع قريب الغور ، فليس يصدر عن أعماق النفس القصيدة . بيد أننا ينبغي أن نسجل بينهما فرقاً جوهرياً ، فابن قتيبة يجعل «المدح» غاية القصيدة والشاعر ، وفي سبيل هذه الغاية تتناسل الأغراض ، ويتخذ الشاعر من كل غرض منها شركاً لأمر من الأمور حتى يصلأ معاً - الشاعر والقصيدة - إلى غايتها المنشودة «المدح والممدوح» . وبذلك يصل ابن قتيبة إلى مقصده في الكشف عن الوحدة الخفية أو المقنعة في القصيدة الجاهلية ، ولكنها وحدة شكلية صرف . وليس يزيدنا هذا الاكتشاف وعياً بعالم القصيدة الداخلي ، ولا بيناتها الرمزية الجمالي وموازاتها للعالم المحيط بها . أما د. إبراهيم فيحرص حرصاً شديداً على رمزية الأغراض الشعرية في القصيدة ، وهو لا يكف عن ترديد هذه الفكرة في أرجاء متفرقة كثيرة مما كتب حتى ليعد النص على هذه المواطن تزييداً . وهو يحاول أن يصل من وراء هذه الرمزية إلى ما يسميه «مقولة القصيدة» أي وحدتها المقنعة أو الخفية . ووفق هذه الرؤية النقدية الثاقبة قرأ عدداً من قصائد الشعر الجاهلي في مقالته اللذين نشرهما في مجلة «فصول» ، وفي كتابه «الشعر الجاهلي» الذي تكررت الإشارة إليه . وليس الحديث عن رمزية الأغراض الشعرية الجاهلية طارئاً أو غريباً على التفكير النقدي لدى الباحثين ، فقد أشار د. البهيتي إلى هذه الرمزية غير مرة ، وأوماً إليها د. شوقي ضيف إبياءات مبعثرة تدق حتى تكاد تخفى . ولكن هذه الملاحظات والإبياءات ظلت زمناً غامضة ومفرقة تنتظر من يرعاها وينميها .

لا أعرف إلى أي مدى استطعت أن أكشف عن رؤية د. إبراهيم النقدية في الصحف القليلة الماضية ، ولكنني أظن أن متابعتي في بعض النصوص التي وقف عليها تزيد هذه الرؤية وضوحاً . وقبل أن أبدأ هذه المتابعة أود أن أشير إلى خطأ وقع فيه وهو يتحدث عن الثور الوحشي في لوحة الصيد . يقول : «ولكن هذه المطاردة العنيفة محكومة في كل القصائد بنهاية محتومة هي قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس . وهذا الثور المنتصر ينفرد دائماً بنفسه تحت شجرة الأرتاة ، يفكر في مصيره ،



ويتطهر بباء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر، وهو يجلس وكأنه يصلي»<sup>(٨١)</sup>. وواضح من هذه الفقرة التي نقلناها أن الثور يخوض قتالاً ضارياً ضد الكلاب أولاً ثم يلتجئ إلى شجرة الأرطى حيث تحصبه الريح بالمطر والبرد ثانياً. وواضح أيضاً أن د. إبراهيم يجعل للمطر ههنا وظيفة رمزية هي «تطهير» الثور مما علق به من آثار المعركة. وقد يكون هذا التفسير صحيحاً لو أن الأحداث تجري على النحو الذي صوره د. إبراهيم، لكن أحداث الحكاية - حكاية الثور الوحشي - كما يحتفظ بها ديوان الشعر الجاهلي تخالف هذا النحو مخالفة مطلقة، فالثور يخوض صراعه المرير ضد كلاب الصيد بعد فراغه من عدوان الطبيعة المتمثل في الليل العاصف الثقيل والرياح الباردة والمطر والبرد، ولم يحدث قط في أية قصيدة جاهلية أن كان المطر بعد المعركة بل هو دائماً قبلها. وهذا يعني أن علينا أن نبحث عن تفسير رمزي آخر لفكرة «المطر» ههنا. فإذا فرغت من هذه الإشارة، وصرت إلى متابعته في تفسير النصوص ألفت أن القضية لم تعد تخص د. إبراهيم وحده، بل صارت تعم أكثر أصحاب هذا الاتجاه في قراءة شعرنا القديم - على نحو ما ذكرت في غير موطن من هذا البحث - . إن البصر «بمعاني الشعر القديم» ليس يسيراً كما قد يتوهم الكثيرون، وليس يعرف هذه الحقيقة إلا من ارتاض هذا الشعر زمنياً بعد زمن، فعرف شموسه، وذاق من عسره فوق ما يعرف من يسره ولينه، وأدرك بعد لأي أنه أمام معضلة شائكة هي معضلة معرفة «معاني الشعر» على الرغم مما يبدو على هذه العبارة من آثار الرؤية النقدية التقليدية. ولا أظني أخطئ إذا قلت إن كثرة ترديدنا لأبيات من هذا الشعر أو لقصائد منه أو لكثير من الآراء النقدية القديمة والحديثة حوله جعلتنا نحس أننا نعرفه معرفة كافية، وهذا الإحساس خادع دون أدنى ريب. بعبارة أدق: إن تكرار فكرة ما ليس دليلاً على وضوح هذه الفكرة أو دليلاً على معرفتنا الدقيقة لها، بل هو يشكل - في كثير من الأحيان - حاجزاً بيننا وبين هذه الفكرة، لأن هذا التكرار بما يخلقه من الألفة والقرب يكافح الشعور بغرابة الفكرة أو غموضها، ويخلق فينا إحساساً كاذباً بوضوحها.

ونظراً لهذا الوضوح المتوهم نتحدث عن هذا الشعر بجرأة، أو قل بقدر من اللامبالاة الممزوجة بكثير من الثقة. وسأحاول أن أقف مع د. إبراهيم على قصيدتين

تخيرهما لتكونا شاهدين على ما يراه في أمر هذا الشعر وعلاقته بالأسطورة . أولاهما مشهورة ذائعة الصيت هي عينية الحادرة أو «كلمة الخويدرة»<sup>(٨٢)</sup> ، على حد تعبير حسان بن ثابت ، التي فتنت الرواة القدماء على حد تعبير د . إبراهيم . يقول : «ويلاحظ قارىء هذه القصيدة أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول فكرة واحدة هي مناجاة «سمية» التي رحلت عنه وينبغي لكي يستقيم لنا فهم هذه القصيدة وتكشف رموزها وتتحدد «مقولتها» أن نلاحظ فيها ثلاث لوحات تبدو مستقلة ، وإن كانت في الحقيقة متصلة ومتكاملة .

الأولى : لوحة الغزل ، وهي التي راح الشاعر ينحت فيها لـ «سمية» هذه تمثالاً نصفياً . . .

الثانية : لوحة الفخر ، وهي لوحة يقصد الشاعر فيها إلى البراءة من كل ما يشينه أو يشين سلوك قومه . . .

واللوحة الثالثة : وصف مأساة هؤلاء القوم بعد رحيل «سمية» عنهم ، فقد أصاب الجذب ديارهم وأهزل دوابهم ، وأضنى السفر ومتابعة السير شبابهم»<sup>(٨٣)</sup> . ثم يقول : «إن المفتاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلة التي يقيمها الشاعر بين الغزل ومعاني القصيدة ، أو بين «سمية» وقومه ، يتمثل في عناصر الخصوبة التي رأيناها يحشدها في وصفه لريق صاحبه . . . كما يتمثل في هذه الصلة التي يقيمها بين رحيل هذه المرأة وجذب الديار وهزال الحيوانات وإضناء القوم»<sup>(٨٤)</sup> . ويخلص من هذا كله إلى القول : إنها صورة فنية «للثريا ربة الخصب ومانحة الغيث في الديانة الجاهلية ، يناجيها الحادرة متخذاً إلى هذه المناجاة طريق التراتيل الدينية التي كان يتقرب بها الوثنيون إلى آلهتهم حين يفزعون إليها كلما نزل بهم خطب أو ألم بديارهم جذب»<sup>(٨٥)</sup> . القضية في رأي د . إبراهيم تتلخص في هذا الجذب الذي أصاب القوم نتيجة لرحيل ربة الخصب عنهم . وقد استطاع أن يعقد الأواصر وقيم الأسباب بين لوحات القصيدة فيما عبر عنه بمقولة القصيدة . وأنا لا أنكر أن لهذه القصيدة مقولة أو دعوى واحدة - وإن كنت أخالفه في أمر هذه المقولة مخالفة صريحة لا أجد المقام يسمح بالحديث عنها الآن - ، ولكن إلى أي مدى يصدق الشعر هذه المقولة التي يتحدث عنها د . إبراهيم؟ أو قل : كيف فهم د . إبراهيم

معاني الأبيات في القسم الثالث من القصيدة؟ حقاً تنتشر في هذا القسم ظلال نفسية قائمة تثيرها ألفاظ وصور مختلفة كالبكاء والجنابة والجوع والكلال والسهاد والعطش . ولكن هذه الألفاظ لا يصح أن تفهم كما فهمها د . إبراهيم ، فنحن لا نفسر ألفاظاً مفردة ، ولكننا نفسر ألفاظاً داخلة في تراكيب تتظاهر لتكون سياقاً لغوياً أو مجموعة من السياقات تشكل بنية القصيدة أو قل تشكل تجسيداً لغوياً لرؤية الشاعر . وهذا يعني أن علينا أن نعيد النظر في دلالات الألفاظ السابقة لا بالنظر إليها منتزعة من سياقاتها بل بالنظر إليها في هذه السياقات . وأول ما يلتفت النظر في هذا القسم الذي نتحدث عنه أن معجمه اللغوي يثير لونين من الشاعر متناقضين أحدهما قائم كئيب - كما رأينا - والآخر مشرق وضاء كما في هذه المفردات : الفتوة واللذة والخمرة والكرم والقطا ومباكرة اللذة والكرم ، والفتيان والشجعان واعتساف الفلوات ، والحياة وهي ملء السمع والبصر . . .

وهذا التقابل بين هذه المفردات - أو الشاعر - ليس تقابلاً ضدياً يحكمه التنافر، ولكنه تقابل تكاملي يرجح طرفاً على آخر، ويثبت معناه في النفس . أو قل إن أحد الطرفين - وهو الطرف القاتم - يغذي الطرف الآخر، وينميه، ويعمق صورته في الوجدان . فهذا الجوع ينمي ويغذي فكرة الكرم ، والعطش والكلال والسهاد تغذي فكرة الفتوة ، والجنابة والبكاء يغذيان فكري الرئاسة والكرم ، كما يعمقان مفهوم اللذة والإقبال الرائع على الحياة . . . . والحديث قياس . وهذه الأفكار والمعاني والمشاعر تتألف وتتكامل - على ما بينها من تضاد ظاهري - لترسم «صورة فنية» أو قناعاً للشخصية الإنسانية التي يتحدث عنها الشاعر، أي لشخصيته هو وحده . وبدهي ألا تكون الصورة الفنية مطابقة للشخصية أو للواقع ، فنحن أمام صورة مثالية - أو صورة فنية - لقبيلة الشاعر كما يحلم بها الشاعر نفسه، وكما يحلم بها المجتمع أيضاً . وهذه الصورة الفنية - أو القناع - التي نتحدث عنها هي ما سماه د . إبراهيم - وسماه كثيرون سواه - الفخر . ويبقى بعدئذ أن أقول إن هذا الفخر ضربان : فخر قبلي نراه في القسم الثاني من القصيدة ، وفخر شخصي نراه في قسمها الثالث . وقد يكون ما قاله د . إبراهيم عن اللوحة الثانية غير دقيق إذا فهمنا منه أن الشاعر يتحدث عن نفسه ، فهو - في حقيقة الأمر - لا يتحدث عن نفسه في هذه اللوحة البتة ، ولكنه يتحدث عن قومه جميعاً دون تخصيص ، فقول د . إبراهيم



«الثانية : لوحة الفخر، وهي لوحة يقصد فيها إلى البراءة من كل ما يشينه أو يشين سلوك قومه . . . » قول ينبغي أن يفهم بحذر. وقد يقتضي هذا الحوار الطويل أن نوضح ما نقصد إليه ، فأنا أريد أن أقول إن اللوحة الثالثة في القصيدة لا تختلف في دعواها وما تثيره من المشاعر والأحاسيس والمعاني عن اللوحة الثانية إلا في أمر واحد هو أن اللوحة الثانية تدور في رحاب الجماعة ، أما اللوحة الثالثة فتدور في رحاب الفرد ، وهما لوحتان متكاملتان وتقدمان صورة مثالية للقبيلة وشاعرها . وأما مأساة القوم التي تحدث عنها د . إبراهيم وما حل بهم من جذب وضنى وسوى ذلك فأمور غريبة عن القصيدة كل الغربة . وما أزال أظن أن رغبة د . إبراهيم في تفسير القصيدة تفسيراً دينياً أسطورياً هي التي أغرته بإقحام هذه المعاني على عالم القصيدة . وأنا لا أقول هذا ظناً ولا سرفاً ، ولكنني أقوله تدقيقاً ، ولعل العودة إلى القصيدة تقطع كل جدل ، فمن الملاحظ أن الشاعر في اللوحة الثانية (لوحة الفخر القبلي) لم يستخدم ضمير المتكلم المفرد قط ، بل استخدم ضمير الجماعة المتكلمين : لنا ، إنا ، نعف ، نريب ، حليفنا ، نكف ، نفوسنا ، نقي ، مالنا ، أحسابنا ، نُجرّ ، ندّعي ، نخوض ، نقيم ، بيوتنا ، غيرنا . . . أما في اللوحة الثالثة (لوحة الفخر الشخصي) فلم يستخدم الشاعر ضمير الجماعة المتكلمين قط ، بل استخدم ضمير المتكلم المفرد : باكرت ، عليّ ، صبحتهم ، عجلت ، لديّ ، بعثتهم ، حملت ، عرّسته ، رأسي ، رفعت ، مني . . . واستخدم ضمير المخاطب المفرد وهو عائد إليه : أنضجت .

والقصيدة الثانية التي أحب أن أشير إليها إشارة أكثر مما أحب أن أدقق فيها كل هذا التدقيق السابق ، هي بائية للأعشى<sup>(٨٦)</sup> . وهي قصيدة يعتريها السقط في عدد من أبياتها ، والغموض في بعض أبياتها الأخرى ، إما لاضطراب في ترتيب الأبيات ، وإما لذكر أعلام لا تسعفنا المصادر بمعرفة أية معلومات عنهم . وقد أشار محقق الديوان إلى أن القسم الأخير من القصيدة لا تكاد تربطه ببقية القصيدة صلة . ولكن د . إبراهيم رأى في هذه الأمور التي تصرف الدارسين عن هذه القصيدة سبباً قوياً للحديث عنها على الرغم من استفادة الغزل في ديوان الأعشى ، وبعض هذا الغزل يصور التجربة الجنسية المكشوفة التي تصورها هذه القصيدة . وانتهى في حديثه إلى أن «سلمى» التي يدور حولها هذا الشعر الغرامي هي «الزهرة» ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال ، تلك الديانة التي أخذ إيمان الجاهليين بها

يضعف في هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام على حد تعبيره<sup>(٨٧)</sup>. وقد يبدو الحوار حول هذه القصيدة عقيماً، فالدكتور إبراهيم - كما قلت - يبنى أحكامه على أمور غامضة، وهو، بسبب ذلك، يفسر معاني الأبيات على نحو يخدم تلك الأحكام. ولكنني - على ذلك - أحب أن أبدي شكّي في صحة هذا التفسير، فأنا لا أعرف - تمثيلاً لا حصراً - كيف اطمأن د. إبراهيم إلى أن «سعد بن قيس» ليس رجلاً بل قبيلة، بل قوم «سلمى» نفسها، على الرغم مما ذكره محقق الديوان حين قال «وهو رجل أو قبيلة، لم أدقق لتحقيقها»<sup>(٨٨)</sup>. وأنا لا أعرف - مرة أخرى - كيف حملته ناقته بعد أن فرغ من مجلسه مع هذه المرأة إلى قومها «بنو سعد بن قيس»، فهل كانت تقيم في مكان وقيم أهلها في مكان آخر؟ وأنا لا أعرف - أيضاً - كيف استقام له معنى البيت الأخير، أو قل كيف أعاده إلى «سلمى» مع علمه أنه مسبوق بيئتين أولهما سقط كله ما عدا كلمة واحدة، والآخر يدور حول المزاء والشراب؟ وتبقى ملاحظة أخيرة - ولكنها ملاحظة أوضح من الملاحظات السابقة، ولعلها أهم - تتصل بعدد من الضمائر التي وردت في القصيدة، فإذا قرأ د. إبراهيم قول الشاعر:

إِن الثَعَالِبَ بِالضَحَى

يَلْعَبُ \_\_\_\_\_ نَ فِي مِحْرَابِهَا

أعاد الضمير المتصل «ها» على «سلمى»، ونسي أنه يعود على مذكور في بيت سابق هو «حجر»:

أَوْ لَمْ تَرَيْ حَجْرًا \_\_\_\_\_ وَأَنَّهُ

بِتِ حَكِيمَةٌ \_\_\_\_\_ وَلَمَّا بِهَا

إِنَّ الثَعَالِبَ بِالضَحَى

يَلْعَبُ \_\_\_\_\_ نَ فِي مِحْرَابِهَا

وإذا قرأ:

وَجَمِيعُ ثَعْلَبَةَ بْنِ سَعْدٍ (م) بَعْدُ حَوْلَ قَبَائِهَا

أعاد الضمير المتصل «ها» على «سلمى» أيضاً، وتجاهل أن الشاعر كان قد خرج إلى وصف الصحراء والناقة، ونسي صاحبه ومجلسها. وواضح أن الضمير ههنا يعود

على «ثعلبة بن سعد» بوصفها قبيلة أو جماعة، ولا علاقة له بالمرأة التي تغزل بها سابقاً. ومثل هذا موقفه من قول الشاعر:

فإذا عبيدٌ عبيدٌ عكفٌ

مُسكٌ على أنصبابها

فالضمير المتصل «ها» لا يعود على «سلمى» كما ظن د. إبراهيم، بل يعود على «عبيد»، وهذا مسلك لغوي شائع في الشعر العربي القديم.

وليست المشكلة هنا في الخلاف حول عودة الضمير، فلو كان الأمر كذلك ما عنيّت نفسي به، ولكن المشكلة فيما يبيّن د. إبراهيم على هذا الضمير وعودته، يقول: «من هذه المرأة التي يصفها الأعشى على هذا النحو الذي يجعل لها فيه أنصباباً وقباباً ومعابد وعباداً يطوفون بها ويجعل لها ذكراً في الكتب المقدسة... أليست هي (الزهرة) ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال»<sup>(٨٩)</sup> نحن إذن أمام قضية تدور حول «الضماير» وهي قضية ذات خطر كبير، فعليها يتوقف فهم معاني الشعر، وعلى هذا الفهم يتأسس مذهب في تفسير هذا الشعر. ولقد قلت سابقاً إن الالتواء أو عدم الدقة في فهم معاني بعض الأبيات قضية تعم أكثر أصحاب هذا الاتجاه في تفسير شعرنا القديم، ولقد ذكرت أيضاً عدداً من الشواهد في درج الحديث عما كتبه د. نصرت عبدالرحمن، وها أنذا أسوق شاهداً على سبيل التمثيل لا الحصر مما صادفته في كتاب «الصورة في الشعر العربي» للدكتور علي البطل، يورد د. البطل قول أبي دؤاد الإيادي في وصف الطعائن:

وتراهنّ في الهواج كالعزلان ما إن يناهنّ السهامُ

نخلات من نخلِ بيسانَ أينعنَ جميعاً، ونبتهنّ ثؤامُ

ثم يعلق على البيتين قائلاً: «فيعيد ربط المرأة بالغزال، والغزال محمي بمقتضى العقيدة الدينية لما له من قداسة، أو لما فيه من قوى سحرية على سواه: «ما إن يناهنّ السهام»!! ثم يربطها بصورة النخل المخصبة»<sup>(٩٠)</sup>. وواضح من هذا التعليق أن د. البطل قد فهم كلمة «السهام» فهماً منحرفاً عن الصواب، وليست أدري أهو الذي أراد أن يحرف الكلمة قاصداً أم أن وجه الصواب قد



غمض عليه ، فتوهم أن الكلمة ههنا هي «السهم» - بكسر السين - التي تستخدم في الصيد والحرب ، وهي في الحقيقة «السَّهام» - بفتح السين - وهي ريح السموم الحارة ، أو وهج الصيف ولعاب الشمس ، وبهذا يتضح المعنى ، فهؤلاء النسوة في الهوادج لا تصيبهن أشعة الشمس . ووقف على رائية امرئ القيس «سما لك شوق بعدما كان أقصرا» فلقت انتباهه مشهد الطعائن المتحملة فإذا هو يفهم المعنى فهماً بعيداً عن الدقة ، وإذا هو يضم هذا الفهم إلى ما رآه من صورة المرأة وتشبيهها بالدمية حيناً وبالتمثال حيناً آخر ، يقول : «وهذه الصورة الثانية لامرئ القيس تتداخل تداخلاً شديداً مع صورة أخرى للمرأة ترتبط أيضاً بالدين القديم هي صورة النخلة»<sup>(٩١)</sup> . ثم يضيف «وعند ذكر الرحيل تصور المرأة في صورة أخرى ، لها هي الأخرى ارتباط بالشمس ، ويتحدد فيها عنصر من عناصر القداسة الدينية ، التي تقوم على الشكل الخارجي لجسد المرأة ، هو عنصر القامة الطويلة ، والصورة هنا النخلة دائماً»<sup>(٩٢)</sup> .

ولم يكن امرؤ القيس يشبه المرأة بالنخلة كما ظن د . البطل ، بل كان يصور الهوادج فوق الإبل وقد علتها الكلال والقطوع المختلفة الألوان ، وهي صورة تتكرر في مشهد الطعائن الراحلة صباحاً لدى كثير من شعراء الجاهلية ، وقد ذكر امرؤ القيس في هذه الأبيات أبرز الصور التي يكررها الشعراء في وصف الهوادج حين يكون الرحيل نهراً ، أعني صورة السفن ، وصورة حدائق الدوم ، وصورة بستان النخيل المزهي . وإذن ليس من سبيل إلى الحديث عن القداسة في أي من النصين حين نفهم الأبيات على نحو ما كانت تتصور العرب معانيها بدلالة هذا الشعر نفسه ، أم أن د . البطل يريد أن يقول لنا : لا فرق بين الهودج وصاحبه؟

وهذه هي أبيات امرئ القيس :

فَشَبَّهَتْهُمْ فِي الْآلِ لَمَّا تَكْمَشُوا

حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرًا

أَوْ الْمُكَرَعَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِنٍ

دُوبِينَ الصَّفَا اللَّائِي يَلِينُ الْمَشْقَرَا

## سوامق جبار أثيث فروعه

وعالين قنواناً من البسر أحمر\*

وأنا أحب بعد هذه الملاحظات أن أعطف الحديث إلى بعض ما كنت فيه ، فأكرر سؤالى السابق : إلى أي مدى التزم د . إبراهيم آراءه النظرية في نقده التطبيقي ؟ لقد أسرفت في مطلع الحديث عنه في تتبع آرائه النقدية حول الصورة وأصولها وتحوير الشعراء لها أو خلقهم لها خلقاً جديداً - بتعبيره - وتوظيفها في التعبير عن مواقفهم من الحياة والمجتمع ، وسوى ذلك من آراء نقلناها عنه في الصحف القليلة الماضية . ولكننا نراه ههنا يوشك أن يتنكب السبيل التي سواها بكلتا يديه ، فإذا هو يفسر هذا الشعر تفسيراً أسطورياً لا تكاد تربطه بالحياة والمجتمع سوى روابط واهية أو واهية جداً !! ولولا هذه الإشارة الخاطفة التي ذيل بها حديثه عن بائية الأعشى لما بقي بين هذا الشعر والمجتمع صلة أو سبب ، فهو شعر موصول بالسماء ورموزها فكأننا - من جديد - أمام آراء د . البطل و د . نصرت . لست أكتمك أنني أحس قدراً من الخلخلة يعترى هذه الجهود النقدية الممتازة التي بذلها د . إبراهيم ، أو قل شيئاً من الاضطراب وعدم الاتساق ، أم أنني أسرفت في الظن والإحساس ؟

\*\*\*

## وقفة عجول . . وتصحيح

نشر الدكتور عبد الجبار المطلبي « قصة ثور الوحش ، وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية » في أواخر الستينيات ، وهو بحث لا علاقة له بالتفسير الأسطوري خلافاً لما وهم بعض الدارسين . ولم ينص د . المطلبي على ما يساعد على هذا الوهم ، بل نص صراحة على ما يوشك أن يكون نقيضاً له ، قال : « ولكن - وهذا هوالمهم - ألا نجد شيئاً من تلك الديانة المتصلة بالثور ؟ أو ليس ممكناً أن تبقى بعض أصداؤها في أطواء الأدب أو العادات ( والطقوس ) الاجتماعية ؟ »<sup>(٩٣)</sup> ثم أردف بحديث عن طريقة من طرق أهل

\* تكمشوا : أسرعوا . المكرعات : النخيل المغروسات في الماء . آل يامن : قوم من هجر لهم نخيل وسفن . الصفا والمشرق : قصران بناحية اليمامة . سوامق : مرتفعات طوال . الجبار : الذي فات اليد لطوله . الأثيث : الغزير . عالين قنواناً : أي قد أدرك هذا النخل وأينع قتمايلت عروقه ، وعالتها فروعه . . القنوان : العذوق . البسر : ما احمر من التمر .

الجاهلية في الاستسقاء إذا انحبس المطر عنهم ، وضافت حالهم في الجفاف والمجاعات والقحوط . فقد كانوا يعلقون حطب السلع والعشر في أذنان البقر ، ثم يضرمون فيه النار وهم يصعدون هذه البقر في الجبل فيمطرون . ويعرض د . المطليبي تحليل الرواة لهذا الأمر ، فيراه تعليلاً بجانبه التوفيق ، ثم يقول : «والشيء الواضح - وقد ألمنا بشيء من تاريخ الثور وعبادته وما يرمز إليه - هو هذه العلاقة بين البقر والمطر ، وهي علاقة قديمة - كما مر بنا - إذ يمثل هذا الحيوان قوة تتحكم في السحب ، وتنزل المطر ، وما عادة استسقاؤهم بالبقر إلا من مخلفات عبادة الثور وما يرمز إليه من الخصب والإرواء ، ويبدو أن النار المضرمة في حطب السلع والعشر إنما هي تطور لطقوس واحتفالات قديمة تتصل بهذا الإله - الثور»<sup>(٩٤)</sup> . هذه النار التي يتحدث عنها د . المطليبي هي نار الاستسقاء التي ذكرها الجاحظ ، وعدّها إحدى نيران العرب المشهورة ، وشعيرة الاستسقاء هذه بكل جزئياتها تنتمي إلى ما يسميه علماء الأنثروبولوجيا «السحر التشاكلي» ، وليس بين ما أقوله عن وظيفة هذه الشعيرة ، وما يقوله د . المطليبي عن أصلها خلاف ، فما نزال حتى اليوم نجد أنماطاً من السلوك الاجتماعي تظهر عند التدقيق ذات أصول دينية قديمة على نحو ما لاحظ د . عبدالعزيز نبوي من صنيع الأطفال في مصر حين تسقط سن لبنية من فم أحدهم ، فهو يتجه إلى الشمس ويخاطبها طالباً منها أن تأخذ هذه السن وتعطيه بدلاً منها سنّاً أخرى من أشعتها<sup>(٩٥)</sup> ، ومثل هذا السلوك معروف في سورية أيضاً . ثم يستأنف د . المطليبي حديثه فيرى أن صور الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية «إنما هي تطور لترانيم أو وتفوهات دينية قديمة تتصل بقدسية الثور ، وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر والاتحاد به بالصيد ، ولكنها لم تعد تحمل مغزى دينياً بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية وإن لم تخل من إشارات وسمات هي بقايا قدسية انقرضت»<sup>(٩٦)</sup> .

والحديث عن أصداء من تلك العبادة في أطواء الأدب والعادات والشعائر أمر يكاد يقع من النفس موقع البديهيات ، وهو أمر لا علاقة له بمفهوم الصور النمطية أو النماذج الأولية . ويزداد د . المطليبي بعداً عن التفسير الأسطوري حين يقرر بوضوح أن صور الثور انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية توهم في طياتها إشارات من قدسية انقرضت ، ثم يقطع كل صلة له بهذا التفسير حين يقول : «وتشير



قصة الثور التي يسردها الشاعر الجاهلي - مع ما لها من هذا المغزى الديني القديم - إلى فكرة القدر، وعلاقة فناء الثور بالفناء البشري على نحو يختلف عما سردناه في «الطقوس الإغريقية»<sup>(٩٧)</sup>. لقد انتهى به المطاف إلى مفهوم «الرموز الشعرية» التي يستمدّها الإنسان من الواقع الطبيعي والاجتماعي، ويوظفها للتعبير عن موقفه من هذا الواقع ومن سنن الحياة ونواميسها، وقد يكون مناسباً أن نجعل عنوان هذا البحث «بعض أصول شعرنا القديم بين التاريخ والفن».

\*\*\*

### أسطورية وموقف

يذهب د. أحمد كمال زكي بالتفسير الأسطوري مذهباً مغايراً مغايرة تسمح، بل تستدعي أن ننص على اختلافه وتميزه عن الآخرين على الرغم مما نراه أحياناً من وجوه الاتفاق أو التشابه بينه وبينهم، فهو يوضح تصويره لهذا المنهج دون غموض ولا التواء، فيقرر أهمية الدور المعرفي للشعر وقيّمته التاريخية وأهميته المضمونية، وينكر ما نادى به «بارت» من أمر القراءة الكاتبة، يقول: «وأنا شخصياً ممن يتوجسون شراً من جراء الاستقصاء الجزئي لأي نص أدبي يقع في أيدي البنائين، فقد يعطل هذا دوره المعرفي، كما يلغي قيمته التاريخية إلغاءه لقيّمته المضمونية، وأكثر من هذا ربما طولبنا ونحن نقرؤه بأن نكون أصحابه المبدعين أولاً وآخراً، فتغيب - إلى الأبد - ذات صاحبه بكل حدسها وتفكيرها»<sup>(٩٨)</sup>. ويعلق على بيتين من شعر علقمة الفحل، فيقول:

«وفي ظني أن اتكأ الشاعر الجاهلي - علقمة كان أو غيره - على موتيفات بعينها تزاومت في رأسه بدلالة خاصة لا يعني أنه مقلد أو عالية على من سبقه في هذا المضمار، بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعه في حالة خاصة، أي يعيد خلق أسطورة في ثوبها الأدبي النمطي تكون طرفاً يوضع الواقع مقابله طرفاً آخر، ويحل هو بين الطرفين مستقطباً ما يجمع بينهما في رؤية دالة»<sup>(٩٩)</sup>. ثم يكرر وصف منهجه فيقول: «... ففضلاً عن أنه وصف منهج رأينا كيف تتلاقى نفسية الشاعر الواعي - وسميناه نحن الشاعر الكبير بمعنى المنتج - بالصورة التراثية المستمدة من الأسطورة وبصورة السواقع بعد أن حوله إلى بنية لغوية قوامها الرموز والإشارات التي تسترشد بالحدس كثيراً مما لا وجود له إلا نفسياً أو روحياً»<sup>(١٠٠)</sup>.

وحيث يرى د. أحمد زكي هذا الرأي يكون قد سلك في تفسير الشعر مسلكاً مغايراً لمسلك الأسطوريين العرب، وأفلت من رؤيتهم النقدية على نحو ما أفلت من قبضة البنائية الصارمة، وحقاً قد يكون بينه وبين د. إبراهيم عبدالرحمن بعض الاتفاق، ولكن ما بينهما من الفروق كثير، وحقاً - مرة أخرى - قد نجد د. أحمد زكي يتحدث عن «نماذج يونج العليا» حيناً، وعن الأسطورة في «ثوبها الأدبي النمطي» حيناً ثانياً، وعن «النموذج الأسطوري» حيناً ثالثاً و... بيد أنه يظل في ذلك كله وفياً لمنهجه الذي نقلناه عنه كما وصفه، وينظر مستنبطاً بهذا المنهج في مقادير يسيرة من شعر أهل الجاهلية والإسلام. ولا يملك المرء إلا أن يعجب من استئنافه الحديث بعدئذ موصولاً بنظرة السابق حيناً كما في حديثه عن أبيات دريد بن الصمة في رثاء معاوية أخي الخنساء، وما اتصل بهذا الحديث من حديث الزور عامة، ومنبتاً عما رسمه من أصول منهجه حيناً آخر كما في حديثه عن رحلة الطعائن والغزل، فهو يعرض لظعائن زهير في معلقته، ويقرر باطمئنان «أن هذه رحلة الشمس نفسها يومياً منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم»<sup>(١٠١)</sup>. وهكذا تضيع منه الصوى التي نصبها معالم شاخصة في مفاوز هذا الشعر، فكأنما استوحش الدرب لقلعة السابلة، فعدل إلى سبيل قريبة حيث يكثُر السالكون ويعلو الضجيج. ولست أدري كيف استقام له هذا التفسير، وهو الذي ما فتئ يحدثنا منذ حين عن الواقع والحدس والقيمة التاريخية والرؤية الدالة وغيرها؟!

ولا أدري كيف وقع في ظنه أن رحلة هذه الطعائن لا تستغرق سوى سحابة نهار، وأن المساء هو وقت ورودها الماء وتخييمها عليه «وحيث يكون الورود مساءً»<sup>(١٠٢)</sup>.

وليس في ظعائن زهير المذكورة ولا في غيرها من ظعائنه وظعن غيره ما يسمح بمثل هذا الظن. بل إن في حديث الطعائن ما يدل دلالة قاطعة على غير ما ذهب إليه من رمزية الطعائن الشمسية، فما أكثر ما حدثنا الشعراء عن ظعائنهم المتحملة قبل الصبح حيناً، وليلاً حيناً آخر، قال امرؤ القيس:

وَحَدَّثْتُ بِأَنْ زَالَتْ بَلِيلُ حَمُولِهِمْ

كَنَخَلٍ مِنَ الْأَعْرَاضِ غَيْرِ مُنْبَقٍ<sup>(\*)</sup>

\* الحمول: الإبل التي يحتمل عليها. الأعراض: الأودية. غير منبَق: غير مُزِه.

وقال عبيد بن الأبرص :

لَمِنْ جَمَالٍ قُبِيلَ الصَّبْحِ مَزْمُومِهِ  
مِيمَاتٍ بِـلَاداً غَيْرَ مَعْلُومِهِ

وقال الطفيل الغنوي :

تَبَصَّرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ  
تَحْمَلْنَ أَمْثَالَ الْفَسِيلِ الْمُكَمِّمِ

ويشير الطفيل بصورة النخل الصغار المكّمة إلى صغر الحجم وعدم ظهور ألوان الكلل والقطوع التي تلقى على الهوادج لأن الوقت ليل . ولست أحب أن أمضي في تحقيق هذا الأمر وتوثيقه ، فمن الشائع المعروف أن الشاعر الجاهلي يشبه ظعائنه بالنخل ، فإذا كان رحيلها نهاراً وتلألأت ألوان الكلل والقطوع جعلها كبستان نخل مزهٍ تتلألأ ألوانه ، وإذا كان رحيلها ليلاً جعلها كالنخل قبل أن يزهى وتتلاأ الألوآن فيه ، أو جعلها - في صورة أخرى - كالفسيل المكّم . ولا يختلف موقف د . أحمد زكي من الغزل الجاهلي عن موقفه من الظعائن كثيراً ، فهو ينص صراحة على أسطورية هذا الغزل ، فيقول «ويبدو لنا أن ما يريده الشاعر في هذا الإطار الديني - وهو ديني حقيقة - ما هو إلا تقديم صلوات في محراب الإلهة أو اللات ، فمنها الحياة ، ومنها البهاء ، ومنها كل نعيم الوجود» (١٠٣) .

وبهذا القول ينتفي الفرق بينه وبين أصحاب التفسير الأسطوري الذين تتردد أسماؤهم في هذا البحث . وإخال أن د . أحمد قد ضيق على نفسه حين جنح إلى أسلوب القصر ، فلم يترك مناصباً نفرّ معه إليه لنعدّل من صرامة هذا التفسير . ترى هل كان شعراء الجاهلية جميعاً مؤمنين كل هذا الإيمان بألهتهم ، ومنصرفين كل هذا الانصراف عن أصوات قلوبهم في الوقت نفسه ؟ وهل يستوي في ذلك غزل غزير قيل في الجواري والقيان كغزل الأعشى ، وغزل قيل في نساء معروفات كغزل عنتره ؟ هل يستوي أصحاب الحب المتيم وطلاب المتعة واللهو من الشعراء ؟ وهل يستوي شعراء أول العصر وشعراء أواخره في هذا الأمر أيضاً ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة كلها بكلمة «نعم» تعقد قضية هذا الشعر وقضية نقده معاً ، وتضعنا في مأزق حرج . ففي ضوء هذا التفسير يبدو الغزل الجاهلي فناً



مفارقاً مرتبطاً بالسما وحدها من جهة ، وتنتقل علاقات الحب المعقدة التي تتجلى فيه من خصام وعتاب ساخط وصدود وسخرية وتهالك وحزن ووعيد - وهي علاقات بالغة التعقيد حقاً خلافاً لما يظهر للقارئ العجلان - من ضمن المجتمع الموار بالحركة الدائبة إلى قبة السماء ، ويبدو هذا الغزل - من جهة أخرى - مفارقاً أيضاً لكتلة ضخمة من هذا الشعر لا يباري أحد في دنيوية مقاصدها هي كتلة الشعر القبلي والسياسي . وفي ضوء هذا التفسير تبدو عملية النقد عملية عقيمياً مجرداء لا تستطيع أن تنمي هذا الشعر، بل هي لا تسمح له بالنمو والخصب لأنها تقدم قراءة «تامة الوفاء» له ، ويكفّ النقد عن أن يكون تعبيراً حياً عن الذات القارئة في علاقتها بالذات المقروءة ، ويغدو توضيحاً لهذا المقروء وحده ، بل إن الشعر نفسه يكف في ضوء هذا التفسير عن أن يكون حيازة جمالية للعالم وتفسيراً فنياً له ، ويغدو تعبيراً عن علاقة هذا العالم - أو جانب يسير منه - بالسماء ، فيفقد تاريخيته المفعمة بالحياة ، وتتعلل وظيفته الخصبة .

ويعرض د . أحمد كمال زكي لقولة الجاحظ المشهورة في «بقر الوحش والكلاب» ، ولكنه لا يجلو رأيه فيها جلاء يمكننا من ضمها إلى منهجه الذي رسمه ، أو ضمها إلى ما عدل إليه حين عرض للظعائن والغزل ، يقول :

«وهنا يجب أن نذكر أن ما سجله الجاحظ في قوله : «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مديحاً وقال كأن ناقتي بقرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة» إنما هو بنحو أو آخر تسجيل لسيموطيقية لها خلفية منذ كان الشعر الشق الكلامي في الأسطورة ، ولا يخلص من أسباب الدين إلا في حدود . وفي استطاعتنا في الوقت نفسه أن نجد في قتل الكلاب داخل قصائد الهجاء - وهذه كان لها طقوس صارمة - علامة أخرى تغني فهمنا - ومن هنا تصبح مقولة الجاحظ بقتله رمزاً يرشح لما سيؤول إليه مصير الخصوم . وما أكثر ما شبه هؤلاء الخصوم بالكلاب» . ثم يقول : «وأما ربط الكلب بالمهجّوين - مع أنه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الضروب المقدسة للحيوان totem - فراجع إلى لعنة أنزلها المصريون القدماء عليه بعد أن نهش جثة أبيس ، العجل الطوطم . ولما

تسامع عرب الجزيرة القدماء بهذه اللعنة تحولت نظرهم إلى الكلب على النحو الذي بينه الجاحظ ، وتأكد لهم أن الكلاب النجوم لا تستطيع أن تنال من الشور النجم مع أنها تسير في ركاب الصياد النجم المسمى بالجبار»<sup>(١٠٤)</sup>.

ولا خلاف بيننا في أن قولة الجاحظ السابقة علامة سيموطيقية ، ولكن قولة الجاحظ هذه - على أهميتها - تعوزها الدقة ، فليست الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش في قصائد الرثاء ، بل هي التي تعرقل هرب الشور فيتمكن منه الصياد ، ويصيب منه المقاتل . وليس هنالك قصيدة واحدة - فيما وصل إلينا من هذا الشعر - في الموعظة تقتل فيها الكلاب الثيران إلا أن يكون الجاحظ عنى بالموعظة المروية نفسها ، وتكون المغامرة بالعطف ههنا مغامرة شاحبة لا تكاد تلمح إلا بالتلطف وحسن التأنى ، والأصل في العطف أن يفيد مغامرة واضحة . أو أن يكون عنى بالموعظة القصائد التي يتحدث فيها الشعراء عن شبيهم وهرمهم . وإذا كنا نقيّد القول ونحترس في أمر قصيدة «الموعظة» ، فهل يصح أن نفعل الأمر نفسه في قصيدة «الهجاء» التي يتحدث عنها د . أحمد كمال زكي ؟ إن القصائد التي يحيل عليها د . أحمد لا تتحدث البتة عن معركة بين الكلاب وبقر الوحش ، ولكنها تقتصر على تشبيه الخصوم بالكلاب ، فهل يريد أن يقول لنا إن هذه العلامة قد تفتت إلى علامات جزئية في غير قصائد المدح والرثاء ؟ وإذا كان الأمر كذلك - وقد يكون كذلك حقاً - ، فإن مقتل الكلب يكون رمزاً يستمدّه الشاعر من الموروث ، ويوظفه توظيفاً فنياً دالاً على رؤيته الشعرية ، أي على موقفه من الواقع . وبذا يكون د . أحمد قد عاد إلى منهجه الذي بينه أول الأمر .

\*\*\*

### أشتات ومظلة أسطورية

وكتب د . عبد القادر الرباعي مدخلاً إلى «دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي» ، ونصّ على أنه «بحث في التفسير الأسطوري»<sup>(١٠٥)</sup> . وحاول الباحث أن يحكم بناء بحثه ففعل ، وجمع له مادة نظرية طيبة ، ثم أردفها بما اجتمع له من إشارات ونصوص تتصل بالديانة الجاهلية ، وهياً له ذلك كله أن ينظر في عدد يسير

من النصوص الجاهلية جعلها نماذج دالة على الشعر الجاهلي حتى يصح أن نقول فيه ما صح له فيها حسب رأيه .

ولقد أنكر د . الرباعي اتجاه د . البطل وآخرين غيره في تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً، فقال : «وفي هذا الاتجاه تقزيم للدلالة الشعرية من جهة وتحويل الفن إلى معرفة من جهة أخرى»<sup>(١٠٦)</sup> . وإذا كان الشطر الثاني من قولته يثير الجدل لما يكتنفه من غموض أو إيجاز غير دقيق لأننا نعتقد أن القول الشعري بنية لغوية معرفية جمالية ، فإن الشطر الأول من قولته يقع من نفسي موقع اليقين . ولكن د . الرباعي لا يفرق بين د . نصرت عبدالرحمن ، ود . علي البطل و د . إبراهيم عبدالرحمن و د . أحمد كمال زكي في تفسيرهم لشعرنا القديم ، ويقرنهم جميعاً بقرن واحد . وفي هذا مقدار لا يخفى من عدم الدقة لأن اتجاه الباحث نفسه امتداد واضح لاتجاه د . أحمد كمال زكي ، وقد أفاد منه إفادة واضحة ، ولأن د . نصرت لم يقل بأحادية التفسير بل اقترح أكثر من منهج للقراءة في كتابه الأول «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» .

فإذا تركت هذه الملاحظات وأشباهها ، ونظرت في بحث د . الرباعي بدت لي فيه جملة أمور تتمايز أحياناً حتى ينتفي بيننا الخلاف ، وتتداخل أحياناً أخرى حتى نتفارق ويحكمنا الخلف وتباين النظر . وقد وطأ الباحث بهذه الأمور لدراسته ، ووقعت من نفسه موقع اليقين ، فراح يبني عليها ، وهي - عند التحقيق - لا تثبت للنظر . ووقف ينظر في معاني الشعر، فاستشعر الظن في نفسه حقيقة ، وغلبه هوى الجديد الغلاب ، فغمضت عليه بعض المعاني فيما عرض له من نصوص . وليس البصر بمعاني شعرنا القديم بقريب إلا لمن عرك هذا الشعر وراضه .

يقول د . الرباعي : «لقد اتخذ هذا البحث - لذلك - من النظرة الأسطورية التي كان عليها الإنسان البدائي منطلقاً للكشف عن ماهية الصورة الجاهلية والمعنى الجاهلي ذلك لأن الديانة الوثنية التي كان عليها العصر الجاهلي كله فرضت هذه النظرة في تصور الإنسان الجاهلي للحياة والوجود»<sup>(١٠٧)</sup> . وكرر هذه القولة بطرق شتى في تضاعيف البحث وثنائاه ، فكأن هذا التكرار آية الغفلة في نفوسنا ، وهو لا يريد لنا أن نغفل أو ننسى .



لقد سوى د. الرباعي بين الإنسان البدائي والإنسان الجاهلي تسوية عين، فالبدائي هو الجاهلي عينه، وما يُقال في أحدهما مقول في الآخر ضرورة، وهو في ذلك لا يأتي ببدع، فقد رأينا غيره يقول ما قاله، ولكن أولئك لم يغالوا في استئثار هذه الفكرة كما فعل. فهل كان الإنسان الجاهلي إنساناً بدائياً حقاً؟

إن الحديث عن المراحل التاريخية الكبرى في حياة الإنسانية لا يصح أن يكون بمثل هذا اليسر الذي يقع في حدّ الارتجال، ويكشف عن خلط هذه المراحل بعضها ببعض خلطاً شنيعاً، وقد أشرت من قبل إلى إنكار هذا الخلط على قدر ما كانت تستدعي الحاجة، ولكنني الآن أحب أن أزيد الأمر جلاءً.

منذ انفصال الإنسان عن الطبيعة وظهور الإنسان العاقل حتى ظهور الإسلام عدد لا يحصى من السنين. ولقد اكتشف الإنسان الأول النار ثم مضى في هذه السبيل لا يكفّ عن التطور ومحاولة فرض سيادته على العالم يدفعه إلى ذلك دفعاً الشوق إلى وجود أكمل وأبهى. فأين كانت الجزيرة العربية في هذا المدى السحيق من الدهور؟ ولندع جانباً من هذا فهو زمن لا نملك إلا أن نرجم فيه بالظن، ولكن ماذا عن هذه الجزيرة بعد أن عرف الإنسان التاريخ - وهي معرفة تدل على يقظة عميقة وشعور الإنسان بذاته -؟ إن التاريخ يحدثنا عن حضارات متلاحقة عرفت بها هذه الجزيرة، وعن هجرات ضخمة كانت تخرج منها بين الوقت والوقت إلى بلاد أخرى. ولست أحب أن أقص أطرافاً من تاريخ هذه الجزيرة، فأنا لم أعقد البحث لمثل هذا المقصد. ولكنني أحب أن أحيل إلى د. نجيب محمد البهيتي في الباب الأول من كتابه الممتاز «تاريخ الشعر العربي»<sup>(١٠٨)</sup> مكتفياً بأن أنقل عنه بعض الفقرات.

ينقل د. البهيتي عن فيلبي في كتابه The Background of Islam، يقول: «يقول فيلبي: إن مشاركة أهل بلاد العرب الجنوبية في بناء الحضارة الإنسانية أمر لا تكاد تمكن في وصفه المغالاة، وأقل من ذلك بكثير إمكان إنكاره وقد حسن بنا أن نذكر أن بلاد العرب لبثت على أقل تقدير طوال الألفي عام السابقة لظهور محمد، قوة من القوى العظمى على الأرض». ويضيف د. البهيتي إلى ما نقله قوله: فإن عرب شرق شبه الجزيرة، وأولى بنا أن نسميهم كذلك، كان لهم ملك منظم قديم، وحضارة عريقة تتصل بالإشارات التاريخية إليها اتصالاً ثابتاً منذ فجر التاريخ، كما أن

حضارة العرب في الشمال ، في تدمر و ثمود و بطرة ، وتلك الإشارات الغامضة إلى نزول إبراهيم في مكة في غرب شبه الجزيرة العربية ، واتخاذها دار هجرة له ، ودار مقام لابنه ، وبنائه مسجدها ، كل هذه كانت مظاهر وأطواراً من الحضارة تكمل البناء الشامخ الذي اشترك في بنائه أبناء شبه الجزيرة هذه .

ثم يقول :

«غير أن قيام شبه الجزيرة في حياة العالم القديم ، بمشابهة قوى كبرى كانت قد أخذت تطراً عليه تغييرات مهمة جسيمة ، خلال خمسة القرون السابقة للإسلام» .

وبعض هذه الخمسة القرون التي يذكرها د . البهيتي لا كلها نتحدث عنه حين نتحدث عن الشعر الجاهلي وأهله ، وأحسب أن حديثنا هذا يعوزه في كثير من الأحيان الحس التاريخي المرهف الدقيق . لقد غرقت الجزيرة في هذه الأثناء في دماء أبنائها ، وطوفان من انقساماتهم القبلية التي بدأت تتقلص وتتلاشى رويداً رويداً حتى كانت موقعة «ذي قار» التي وحدت شمل العرب أو كادت ، وانتصروا فيها على الفرس . وكانت تعبيراً حياً عن شعب بدأ يعي ذاته ويستشعر أنه ينتمي إلى أمة واحدة بدأت بشائر وحدتها تلوح في الشعر والحياة جميعاً . ولقد كان المجتمع الجاهلي مجتمع ذكورة ، أي كان قد اجتاز مجتمع الأمومة منذ زمن . وكان مجتمعاً طبقياً ، حل فيه الاقتصاد البضاعي محل الاقتصاد الطبيعي ، وظهرت فيه النقود ، وانتشر فيه الربا وكان طريقاً من طرق الاسترقاق ، وظهرت فيه الملكية الفردية ، وعرف تقسيم العمل ، وراجت التجارة ، وكان مجتمعاً قد اجتاز مرحلة العراف أو كاد ، ودخل في مرحلة الشاعر والخطيب ، وبدأ ينتج فناً لخدمة الحكام والطبقة المتنفذة ، وينتج شعراً فردياً زاخراً بالأشواق الفردية وبكاء المصير الفردي حيناً وذا وظيفة اجتماعية حيناً آخر ، وبدأت الشخصية الفردية نامية في هذا المجتمع وفي شعره ، وبدأ كل شاعر فيه تَوَاقُفاً إلى لغة أصيلة سحرية يتميز بها على الرغم مما يشترك فيه مع الآخرين . وكان التشردم الديني فيه موازياً للتشردم الاجتماعي ، ومعبراً عنه أحياناً كثيرة ، وكثرت فيه الأحلاف القبلية التي كانت استجابة عقلية لضرورات الحياة ولم تكن استجابة أسطورية لهذه المشكلات التي يضطرب فيها المجتمع . وهذه الملاحظات كلها تستحق الوقفة المتأنية والقول المبسوط لو كنا نريد التكثر أو كنا نكتب للشدة من طلاب المعرفة .

فأية بدائية هذه التي يتحدث عنها المتحدثون ، أو يكتب عنها الكاتبون لا يكبحون  
جراح القول ، ولا يزمونه بزمام ؟!

وتنجم في ذهن د . الرباعي فكرة أخرى مشتقة من الفكرة السابقة ، فيرى أن  
نظرة الإنسان الجاهلي إلى العالم هي نظرة الإنسان البدائي عينا ، أي هي نظرة  
أسطورية ، ويغلو في إيمانه هذا ، فلا يفرّق بين الشاعر وغيره من أهل الجاهلية ،  
يقول : « ندرك أن عقلية القوم كانت تجسد العقلية البدائية نوعاً وإن ابتعدت عنها  
زماناً »<sup>(١٠٩)</sup> . ويبنى هذا الرأي على قرينة تعضد فكرة البدائية هي إيمانهم بالسحر ،  
وتعاملهم به ، وتمثيلهم له بممارسات مختلفة ، منها التميمة على صدور أبنائهم  
والوشم على أذرعهم والنقش على مواعينهم<sup>(١١٠)</sup> .

حقاً لقد كانت مثل هذه الممارسات سلاحاً سحرياً في يد الجماعة الإنسانية في  
صراعها للبقاء . ولكن هذه الممارسات لم تكن تمثل في المجتمع الجاهلي استراتيجية  
التعامل مع الحياة ، بل كانت رواسب انحدرت إليه من الماضي على نحو ما انحدر  
مقدار أو مقادير من هذه الرواسب إلى عصرنا الحاضر . إن وجود السحر وما يمثله أو  
يشبهه لا يرتبط بالعقلية البدائية وحدها ، بل يرتبط بشوق الإنسان - وهو شوق ممزوج  
بالرغبة والخوف معاً - إلى السيطرة على العالم . وحين كان العالم مملوءاً بالأسرار  
والطلاسم والرموز حاول الإنسان أن يفهمه ويسيطر سيطرته عليه ، ولم تكن معرفته  
التجريبية تمكنه من حل هذه الرموز وفك هذه الطلاسم وكشف هذه الأسرار ، فلجأ  
إلى معرفة من نوع خاص هي « السحر » . وقد مضى زمن « كان فيه الفن والعلم  
والفلسفات جميعاً كامنة في السحر »<sup>(١١١)</sup> . إن وظيفة السحر لا تختلف عن وظيفة  
العلم من حيث الرغبة في السيطرة على العالم ، ومحاولة تفسيره ، ولكنها - أي السحر  
والعلم - يختلفان من حيث المنهج والوسيلة . « إن السحر في الخيال يقابل العمل في  
الواقع ، والإنسان - من أول عهده - ساحر »<sup>(١١٢)</sup> . وحين بدأ العلم يتقدم ،  
ويكشف عن أسرار الكون الغامضة ، أخذ السحر أو الإيمان بالقوى الخارقة يتراجع ،  
ولكن العلم لم يبلغ حتى اليوم منتهاه ، والإيمان بالقوى الخارقة لم يأفل بعد . لقد  
كشف العلم عن كثير من أسرار الكائنات في الكون ، فلم نعد نعاملها معاملة  
سحرية ، وفرت من تحت جناحي هذا الطائر المدهش الذي نسميه « المجهول » ،



ولكن أسراراً أخرى كثيرة لا تزال تتلفع بالغموض على الرغم مما حققه العصر من إنجازات مذهلة في معرفة العالم الخارجي ، وفي تحليل النفس البشرية . ولذا لا تزال نؤمن بالأرواح وقدرتها الخارقة ، وليس ما نعرفه عن شيوع علوم الروح والاحتفاء بها في بعض الجامعات إلا تعبيراً عن عجز العلم ، وإيماناً بقوى غامضة تذكرنا بنار السحر القديم ، وضوئها الغامر الذي ينهمر فوق الكائنات فتتراءى لنا دون أن تتجلى . لا تزال الأسئلة الكبرى المتصلة بالمصير الإنساني : من أين؟ وإلى أين؟ وكيف؟ ومتى؟ التي أرقت البشرية على امتداد حبل الزمن تؤرقها اليوم كما أرقتها في الأمس القريب والبعيد على حد سواء ، ولا تزال نتداوى للشفاء من ألمها بالحديث عن قوة الغيب التي تنبئ عن وجودها دون أن تتجلى لنا . وآية هذا كله أن الإيمان بالغيب والقوى الخارقة - على اختلاف مظاهره - ليس وفقاً على العقلية البدائية إلا إذا ذهب بنا الزعم إلى أن عقلية الإنسان المعاصر لا تزال بدائية . فإذا تركنا الواقع إلى الشعر كان الجواب أقرب وأيسر . فليس ما نراه في شعر أهل الجاهلية من رواسب سحرية أو أسطورية غريباً على طبيعة الفن لأن « هذا السحر الكامن في جذور الوجود الإنساني نفسه ، والذي يولد فينا إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة ، خوفاً من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها ، هو الجوهر الأصيل لكل فن » (١١٣) .

والحق أن د . الرباعي قد فهم الاتجاه الأسطوري في نقد الشعر فهماً شبيهاً بفهم د . أحمد كمال زكي حين رأى أن الصورة تمثل الذاتي والموضوعي أو الخاص والعام في آن (١١٤) ، ورأى أن الشعراء يوظفونها توظيفاً فنياً جديداً للكشف عن الراهن التاريخي الحي « ولم تكن هذه النماذج العليا المكررة عند أكثر الشعراء الجاهليين مجرد تراكم لصور موروثة تردد دونها تفاعل روحي داخلي معها ، ولكنها كانت تشكل أرضية عامة تلامسها أرواح الشعراء فتدفعهم إلى أن يدوروا حولها حاملين رؤاهم الذاتية وتفسيراتهم الخاصة لمشكلاتهم الجديدة » (١١٥) . وواضح أن هذا الفهم يقع على ضفاف الواقعية أو قريباً جداً منها . أو لنقل : إنه أقرب إليها منه إلى اتجاه د . علي البطل . ونراه أحياناً أخرى يقترب من د . مصطفى ناصف حين يتحدث عن الدلالات العتيقة للكلمات أو عن الرموز كما فعل حين عرض بالتفسير لنص لأبي دواد في وصف الفرس (١١٦) . بيد أننا لا بد أن نحترس ونقيّد العبارة ، فنشير إلى فرق

جوهري بين الاثنين ، فالدكتور ناصف يرى الشاعر الجاهلي صانع أسطورة ، أما د . الرباعي فيراه متكئاً في أسطوريته على النماذج العليا .

ويزداد د . الرباعي بعداً عن اتجاه د . البطل وأضرابه من الأسطوريين حين ينظر في مقدمتي قصيدتين إحداهما لامرئ القيس والأخرى لضابئ البرجمي ، فيقول :

«أما مقدمة امرئ القيس فقد أظهرت لنا توحيد الشاعر بقبيلته (ماوية رمز للقبيلة كما أرى) لكنها على غير وفاق»<sup>(١١٧)</sup> ، «لقد بدا في مقدمة البرجمي أن الرجل كان يواجه عند ليل (وهي رمز القبيلة هنا كما أرى) تحدياً عنيفاً . . . .»<sup>(١١٨)</sup> .

إن الحديث عن رمزية النساء في شعرنا القديم ، وارتباط هذه الرمزية بالتاريخ هو حديث قديم لا علاقة له بالاتجاه الأسطوري في تفسير الشعر، فقد نص عليه الباحثون منذ عقود ، واستثمره الدارسون ، ولعل كاتب هذه السطور واحد منهم<sup>(١١٩)</sup> . وقد كانت الأمانة العلمية تقتضي النص على سبق الآخرين إلى هذا التفسير بدلاً من النص على ما يوحى بنقيض الحقيقة .

ويذهب د . الرباعي بعدئذ إلى الخوض في مسألة أخرى تتصل - في رأيه - بالنظرة الأسطورية البدائية ، هي مسألة «غزارة الشعر الجاهلي» ، وييدي فيها رأياً لا يختلف عن آرائه السابقة ، يقول : « . . . هو أن طبيعة ذلك العصر كانت طبيعة شعرية بصفة عامة لأنها كانت ذات نظرة أسطورية ، فالشاعر الجاهلي الذي كان ، وهو ينظم القصيدة ، كالنقاش والعابد والساحر ، يواجه قدره ، ويعيد إلى نفسه الثقة في أن يمتلك الكون بالنظام التصوري الخاص الذي يحدثه في قصيدته»<sup>(١٢٠)</sup> . إن هذا التعليل يثير أكثر من قضية واحدة ، وأولى هذه القضايا : هل يختلف الشاعر المعاصر عن سلفه في هذا الأمر؟ أليس الفن حياة جمالية للعالم ، وتفسيراً فنياً له؟ ألا ييدي الشاعر موقفه - أي رغبته وإرادته وأحلامه - في هذا الشعر؟ ألا يحاول أن يعيد بناء الكون وفق تصوره الخاص؟

ومن هذه القضايا : إذا كانت النظرة الأسطورية هي السبب في غزارة الشعر ، فلمَ كان في القبائل المضرية أكثر منه في القبائل القحطانية على نحو ما ينص ابن سلام في طبقاته؟ ولمَ كان نصيب مكة منه دون نصيب يثرب؟ ولم ازدهر ازدهاراً

عظيماً في نجد حتى صح في رأي الباحثين أن تكون عاصمة الشعر الجاهلي دون غيرها من بلاد العرب؟ ثم لماذا كثر في مكة بعد الإسلام؟ وإذا صح أن الفنون عامة - لا الشعر وحده - ترتبط بهذه النظرة الأسطورية فلم لم تزدهر الفنون الأخرى كالرسم والتصوير والنحت في بلاد العرب عامة وفي المجتمعات المستقرة خاصة كمكة ويثرب والطائف؟ وحقاً لقد كان الشعر غزيراً في الجاهلية، ولكن هذه الغزارة لا تعلل بالنظرة الأسطورية وحدها إن لم يكن ثمة مناصر من ذكرها، فالنظرة الأسطورية إلى العالم لم تزل تجري في عروق الإنسان المعاصر، وستبقى ما بقي هنالك مجهول لا تمكن السيطرة عليه بالمعرفة. ولعل الأولى - في ظني - أن ندقق في هذا الشعر ونعلله بالموهبة التي قسمها الله بين عباده، وبالظروف التاريخية التي رشحت لظهوره وغزارته وتنوعه. ولو فعلنا ذلك لهدانا النظر إلى علل أخرى، فجمهرة هذا الشعر تتصل بظروف الحياة الجاهلية اتصالاً وثيقاً ولذا ذهبت السياسة والخصومات القبلية وما اتصل بها من الفروسية بأطراف واسعة من هذا الشعر، وقد قادت هذه الملاحظة د. البهيتي إلى ظن لا يخلو من مبالغة، فذهب إلى أن ما وصل إلينا من شعر أهل الجاهلية لم يكد يجاوز ما اتصل بهذه السياسة وتلك الخصومات<sup>(١٢١)</sup>. وذهبت الحياة الاقتصادية بنصيب وافر منه، فازدهرت قصيدة المدح في أواخر العصر ازدهاراً يلفت النظر على خلاف ما كانت عليه في أوائله<sup>(١٢٢)</sup>. وذهبت الحالة الاجتماعية بشطر منه كشعر الصعاليك، والحديث قياس. ولقد يكون من المستعصي على الفهم أن نعلل كثرة مراثي الخنساء، واعتذاريات النابغة، وغزل الأعشى اللاهي بالجوراي والقيان، بالنظرة الأسطورية إلى الحياة، ونحن نعرف من ظروف هؤلاء الشعراء الذين أمثل بهم ومن ظروف غيرهم ما نعرف. فإذا قيل لنا - وهو قول وجيه - إن النظرة الأسطورية تتصل بموهبة الخلق الفني لا بتجلياته المتحققة في القصائد. قلت: هذا قول لا يتقدم بنا خطوة واحدة نحو التعليل، فكيف نفسر غزارة الشعر العربي هذه الأيام في أقطار دون أخرى؟ بماذا نفسر غزارته في بلاد الشام، وفي اليمن، وأنا هنا لا أفرق بين شعر شعبي وآخر رسمي، فالذي يعرف اليمنيين عن كذب يقع في نفسه أن الشعر لا يكاد يستعصي على أحد منهم؟ وبماذا نفسر غزارته في العصور العربية المتعاقبة؟



والذي أريد أن أخلص إليه هو أن تفسير غزارة الشعر بالنظرة الأسطورية إلى العالم هو تفسير قاصر، لأنه لا يختلف كثيراً - ما دمنا اتفقنا على استمرار النظرة الأسطورية في الحياة - عن تفسيره بوجود الإنسان نفسه .

ولقد أعرف أن توافر الأسباب التي ترشح لظهور ضرب من الفن لا يلزم عنه ضرورة - كما يقول أهل المنطق - ظهوره . ولكن القضية تظل معلقة تحتاج إلى تعليل وتفسير . ولقد نظر نقادنا القدماء في هذا الشعر، وحاولوا تعليله غزارة وندرة، وتعليل تفوق شاعر ما بضرب دون غيره من الشعر، بأسباب نفسية واجتماعية وسياسية، ونمى ملاحظاتهم كثير من الرواد في الثلثين الأولين من هذا القرن، وكان تعليلهم - في ظني - أقرب إلى الصواب مما يلغوه به بعضنا هذه الأيام .

وعرض د . الرباعي لديانة الجاهليين في محاولة منه لبناء بحثه بناءً منطقياً محكماً، وبداله أنه قد سلك الجدد وأمن العثار، فإذا هو في العثار عينه لا يعرف كيف يطويه، قال: «لأن الديانة الوثنية التي كان عليها العصر الجاهلي كله فرضت هذه النظرة في تصوّر الإنسان الجاهلي للحياة والوجود»<sup>(١٢٣)</sup> . وكرر الحديث عن هذه الوثنية التي فشّت في الناس حتى استغرقتهم، فكان عليها العصر الجاهلي كله على حد تعبيره . هل مضى زمن التدقيق والتمحيص حقاً؟ هذا كلام تغشاه ظلمات بعضها فوق بعض فيغيب في لجة الظلمة الحس التاريخي، والواقع التاريخي معاً، ولا يبقى لنا سوى تصور شعبي مسرف في تبسيطه للحياة الروحية الجاهلية . ولم يكن المجتمع الجاهلي وثنياً خالصاً للوثنية كما ظن الأستاذ الفاضل، ولا كانت وثنيته - إن كان وثنياً حقاً - كوثنية اليونان القدماء . لقد كانت الحياة الدينية الجاهلية - كما يظهر بجلاء في القرآن الكريم - ذات تصورات شتى، وكان من أهل الجاهلية اليهود والنصارى والحنفاء والصابئة والدهريون والمجوس والذين اتخذوا أولياء أو شفعاء من دون الله ليقرّبوهم إلى الله زلفى . ولقد وصف القرآن الكريم ديانة كثير من أهل الجاهلية وصفاً دقيقاً محكماً حين نعتها «بالشرك» وسمّى أتباعها «مشركين» . فليست تمثل هذه الأصنام والأوثان مجتمعة أو منفردة «الله»، بل هم يتخذونها زلفى يتقربون بها إليه . ويتكرر النص على هذه الفكرة في الآيات الكريمة: «وَلَيْسَ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ لِيَقُولُنَّ اللَّهُ فَأَنَّى يُؤْفَكُونَ»<sup>(١٢٤)</sup> . «وَلَيْسَ

سَأَلْتَهُمْ مَنْ نَزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِهَا لِيَقُولَنَّ اللَّهُ قُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ» (١٢٥)، «وَلَيْنُ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ لِيَقُولَنَّ اللَّهُ قُلِ أَقْرَأَيْتُمْ مَا تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ» (١٢٦).

ولم يكن هؤلاء الشفعاء وقفاً على الأصنام وما ترمز إليه ، بل كان بعضهم من الجن . ويتكرر الحديث عن الشرك والمشركين تكراراً يلفت النظر في سورة الأنعام التي تكاد تخلص لنقد عقائد المشركين . ولقد نقل د . مصطفى الشورى عن أبي القاسم صاعد الأندلسي في «طبقات الأمم» ما يؤكد فكرة الشرك وينفي سواها ، فذكر أن عبادتهم للأوثان والأصنام كانت «ضرباً من التدين بدين الصابئة في تعظيم الكواكب والأصنام الممثلة بها الهياكل ، لا على ما يعتقد الجاهل بديانات الأمم وآراء الفرق من أن الأوثان هي الخالقة للعالم» (١٢٧).

وفي هذا كله الدليل على أن الوثنية - إن كان لابد من هذا الوصف - في أواخر العصر الجاهلي قد اعتراها قدر غير يسير من التبدل والتغير ، فتغيرت صورتها القديمة ، أو القديمة جداً التي يتحدث عنها الأستاذ الفاضل ، وهذا هو ما عنيته بغية الحس التاريخي عن التصور الذي قدمه للديانة الجاهلية . لقد كانت المرحلة الجاهلية التي سبقت ظهور الإسلام - على اختلاف ديانات أصحابها - مرحلة مأزومة ، مرحلة قلق روحي وقلق أخلاقي واجتماعي واقتصادي وسياسي ، كانت الأزمة شاملة ، وكان المجتمع يحسها ويستشعرها ، ويعيها بعض الوعي ، ولذلك كان يتجه صوب التغيير للخلاص منها . ولم تكن الحياة الجاهلية في هذه المرحلة قادرة على تلبية التطلعات الميتافيزيقية التي شهدتها ، ونشأ بين ظهرائها ظواهر تعبر عن عجز الشرك وغيره عن الإجابة على أسئلة ملحة يتصل بعضها بقيم نبيلة ، ويتصل بعضها بمفاهيم تجريدية . فقد كانت الأشهر الحرم مثلاً تعبيراً عن الإرهاق الذي سببته الحروب والغزوات وملاذاً من هذه الحروب ، وكان حلف «الفضول» في مكة تعبيراً صريحاً عن الإيمان بقيم الخير ، وكذا دار الندوة في مكة وظواهر أخرى كثيرة سوى ما ذكرت . ويضوع شذى الخير وعبير القلق من شعر كثير من هؤلاء الشعراء الجاهليين . بل إن روايات كثيرة تتناثر في كتب التاريخ الأدبي تبين أن هؤلاء الجاهليين قد أخذوا يشككون في جدوى هذه الأوثان والأصنام على نحو ما نعرف من أمر ذلك

الرجل الذي صنع إلهاً من التمر فلما جاع أكله . أو ما نعرف من خبر امرئ القيس  
- فيما نقله ابن الكلبي في الأصنام - حين قُتِل والده ، فأراد الثأر من قاتليه فأتى «ذا  
الخلصة» ، واستقسم بالأزلام ، فخرج السهم ينهاه عن ذلك ، فقال :

لـو كـنتَ يـا ذَا الخَلَصِ المـوئـلـوـرا

مـثـلـي و كـمـان شـيْخُكَ المـقـبـلـوـرا

لـم تـنـسـه عـن قـتـلِ العـُدـاءِ زُورـا

وقد قال رجل من بني مالك :

أَتَيْنَا إِلَى سَعْدٍ لِيَجْمَعَ شَمْلَنَا

فَشَتَّنا سَعْدٌ ، فَلَا نَحْنُ مِنْ سَعْدٍ

وَهَلْ سَعْدٌ إِلَّا صَخْرَةٌ يَتُّوْفَةُ

مِنْ الْأَرْضِ لَا يُدْعَى لَغْيٍ وَلَا رُشْدٍ

وأنا أعرف أن الحديث عن المجتمع الجاهلي قبيل الإسلام حديث تترامى أطرافه ،  
فليس يصح أن نوجز فيه القول على هذا النحو ، ولكنني أعرف أيضاً أنه لا يصح  
- بحال - أن نقرر أحكاماً قاطعة حوله قادت إليها النظرة العجلى غير التاريخية في بنية  
هذا المجتمع وأحواله ، وتناقضتها بعض الكتب المدرسية ، فإذا نحن نتوهم أنه مجتمع  
وثني عري عن التفكير والقلق ، وكفّ عن الأسئلة الكبرى في حياة الإنسان . ولو كان  
هذا المجتمع كما تصوّره تلك النظرة العجول لما استطاع أن يتقبل بهذه السرعة المدهشة  
هذه الكنوز من القيم الدينية السامية النبيلة التي جاء بها الإسلام ، فكان تلبية مركبة  
لحاجات مجتمع الجزيرة العربية والمجتمعات الأخرى على المستويين الروحي  
والاجتماعي ، وحوى بُعدين اثنين هما : البعد التاريخي الاجتماعي والبعد الميتافيزيقي ،  
وارتقى بالوعي البشري إلى المفاهيم المجردة .

\*\*\*

وحين شرع د . الرباعي يطبق مقدماته النظرية على نصوص من شعر أهل  
الجاهلية أعجلته الرغبة في الوصول إلى ما قدّر ، ففهم معاني الشعر فهماً لا يخلو



من خطأ صريح أو التواء مقصود أو انحراف سافر، حدث ذلك في مواطن جمّة - على قلة ما استشهد به - لا في موطن واحد .

قال : «وهناك مقارنة أساسها الاستعارة بين الثوب والظلال وبين حوافر الخيل ومطارق الحداد في قول الحارث بن حلزة :

حتى إذا التفّع الظباء بأطــــ

ــــراف الظلال وقلن في الكُنس

أنمي إلى خــــرف مُذْكَرَة

تطأ الحصى بمــــواقع خُنس (١٢٨)\*

ولست أدري كيف انتبهم عليه المعنى وغمض حتى خرج فيه إلى صريح الغلط؟ ليس في الشعر الجاهلي معنى أبين من هذا وأوضح ، فقد درج الشعراء الجاهليون على رحيل إبلهم في الهاجرة ، وتصوير حدثها ونشاطها ، فإذا هو يقلب الناقة خيلاً ١١

وأنشد أبياتاً من أصمعية لضابئ البرجمي يحكي فيها قصة الثور الوحشي ، ويصوره في مبيته تحت شجرة الأرطى ، منها هذا البيت :

فبات إلى أرطاة خُفِّفْ تَلْفُهُ

شَامِيَةً تَذري الجمان المُفَصَّلا

ثم قال يتحدث عن هذا الثور: «إنه يتأذى من المطر لكنه في الوقت نفسه يلتفت إلى ناتج هذا المطر في الأرض فلولا ما كانت الأرطاة ذات النور الجمانى المفصل» (١٢٩) . وليست المشكلة في فهم معاني الشعر فهماً مغلوطاً أو منحرفاً ، بل فيما يجر إليه هذا الفهم ، وفيما ينبني عليه من أمر التفسير الأسطوري . ويعرف قراء الشعر الجاهلي أن هذا المعنى الذي يذكره الشاعر يتكرر في قصة الثور الوحشي ، فالجمان المفصل ليس زهر الأرطاة ، ولا علاقة له بها ، ولكنه حب الغمام - أو ما يعرف

---

\* التفعت الظباء بالظلال : لجأن إليها يستترن من الحرّ . قلن : من القائلة ، وهي نوم نصف النهار . الكُنس : ج كناس ، وهي حفيرة يحفرها الظبي في أصل الشجرة يقيّل فيها . أنمي : أرتفع . الحرف المذكرة : الناقة القوية التي تشبه الفحل . المواقع : المطارق ، شبه مناسم الناقة بمطارق الحداد . الخنس : القصار .

بالبرد - الذي تحصب الريح الشامية الثور به ، على نحو ما قال النابغة في تصوير مثل هذا الموقف :

أسرث عليه من الجوزاء ساريةً  
تزرجي الشبال عليه جامد البرد

هذا تمثيل لفهم الشعر في هذا البحث لا حصر.

وقريب من الخطأ في فهم الشعر بل موصول به ما نراه في حديثه عن هذا الثور، يقول : «في هذين النموذجين عناصر مشتركة ، فالثور يدخل ليلاً قطعة من الرمل عريضة . . . » (١٣٠) . ويعرف قراء هذا الشعر أن الثور لا يدخل ليلاً قطعة من الرمل ، بل يكون فيها نهاراً حتى إذا دخل عليه المساء حاملاً تحت جناحيه الريح والمطر فزع إلى هذه الأرطاة يحتمي بها من عدوان الطبيعة .

ويربط د . الرباعي بين قصة الثور ونظرية مولر الشمسية الفصلية التي يتحدث فيها عن شروق الشمس وانتصار الربيع على الشتاء . . . وقد غاب عن د . الرباعي أن أحداث هذه القصة لا تقع في الربيع البتة بل تقع في الشتاء البارد القارس .

\*\*\*

وأحسب أن ما قدمت من أمر هذا البحث قد جاوز ما كنت أقدره له ، ولعل الذي ساق الحديث وفرقه هو كثرة القضايا التي أثارها البحث نفسه وهي قضايا تلقاها مفرقة ومجتمعة في جميع الدراسات التي حاولت أن تفسر الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً لا في هذا البحث وحده . ويبقى بعد هذا كله أن أسأل : أين التفسير الأسطوري في بحث د . الرباعي ؟

لقد سبقت الإشارة إلى أن حديثه عن رمزية أسماء النساء في النصوص التي عرض لها ليس من التفسير الأسطوري من قريب أو بعيد ، وأود أن أضيف أن حديثه عن الأطلال لا علاقة له بهذا التفسير أيضاً ، فهو يخلص فيه إلى العمل الإنساني والتاريخ ، وأين التفسير الأسطوري من التاريخ ؟ وهو في حديثه عن «قदार ثمود» إنما يتحدث عن نموذج ثقافي تأصل في ذاكرة المجتمع ، لا عن صورة أولية منبثقة من كهف اللاشعور الجمعي السحيق . أغلب الظن أن للدكتور الرباعي تصوراً خاصاً

للتفسير الأسطوري أوماً إليه غير مرة، ولكن إيماءته كانت تضيع كل مرة في ضوضاء الزحام الأسطوري.

\*\*\*

## صوت الملقن!

لقد علت موجة النقد الأسطوري، وصاح بالدارسين صائح التجريب والمغامرة، وبدأت الحداثة مطية ذلولاً، فتدفق الباحثون، ذا زاد، وغير مزود، كلهم يريد أن يصيب حظاً من هذه البدعة الجديدة. لقد كثُر الزحام وعلا اللفظ، واختلطت الأصوات حتى غدا تمييز صوت من صوت - إن كان هنالك ما يستحق هذا العناء - مطلباً عزيز المنال، ولكن، لأبد محاليس منه بُد.

وكتب، هذه المرة، الدكتور مصطفى الشورى بحثاً سماه الشعر الجاهلي «تفسير أسطوري»<sup>(١٣١)</sup>. لقد أراد - كما هو واضح من العنوان - أن يحمل حملاً ثقيلاً على مطية هزيل. وإذا كان السابقون يقيدون عنواناتهم بعض التقييد فإن د. الشورى قد أطلق القول لا يقيده بقيد، ولا يشده بعقال. إنه يريد أن يفسر الشعر الجاهلي كله تفسيراً أسطورياً، لا يُتَّقِي ولا يذر طرفاً من هذا الشعر في نجوة من نار الأساطير المقدسة، أو لا يريد أن يُبْقِي أو يَذَر. ولكننا - فيما يبدو - نستوعر ونأخذ الأمر مأخذ الجِد، وما الأمر في رأي أصحابه بالوعر ولا الصعب المرتقى!! فلم يرد الأستاذ الفاضل دراسة هذا الشعر، قَضِه وقضيضه، ولكنه أراد أن يروّز نفسه شوطاً أو شوطين، فجرى طلقاً في هذه الحلبة الموطأة الأكناف، فإذا هو يقفو الدارسين، ويقص أثرهم خطوة خطوة لا يخرم واحدة من هذه الخطى ولا يزيد عليها واحدة!!

لقد جعل الأستاذ الفاضل كتابه في بابين، وقف الأول منهما على ما سماه «قضايا عامة» فأتهم وأنجد حيث أتهم الباحثون منذ زمن وأنجدوا، ولم ينتقر لنفسه نجعة بل كان في الجفلى، فإذا هو يكرر أطرافاً واسعة من هذه القضايا التي درج الباحثون على تسجيلها، كمفهوم الجاهلية، وقضية الوضع والانتحال، وأساطير الجاهليين. وقد ذهب هذا الباب بثلاثي الكتاب، فوقر في نفسي أن الكتاب إنما كتب للطلبة والشداة



لا للباحثين . ووقف الباب الثاني من الكتاب على ما سماه «دراسات تطبيقية» ، وفعل في هذا الباب ما فعل في الباب الأول ، فمضى يتبع مساقط الغيث ومنابت الكلا في دراسات الدارسين ، لا يجاوزهم ولا يقصر دونهم ، فاجتمع له ما اجتمع لغيره من الحديث عن الطعائن والناقة والثور والبقرة والحمار والخيول . لقد دخل الكرم في موسم الجني والقطاف ، فليجمع منه ما لذ له وطاب ، ثمر طيب - أو هكذا ظن - لم يغرم فيه ما لا ولا مشقة . وليست تخطيء العين ولا الأذن ما في كلام د . الشورى من الشعور بالطمأنينة العميقة ونشوة الرضا المستطاب .

ولست أريد أن أطوي الحديث أو أنشره حول كل ما في هذا الكتاب خشية التكرار الذي لا مناص من بعضه فيما يبدو ، فإذا اجتزأت الكلام وطويته ففراراً من هذا التكرار ، وإذا بسطته واستزدت منه فرغبة في توضيح أمر لم تلح الحاجة على توضيحه من قبل . ولا تثريب عليّ إذن - والحال على ما صورت - أن أنتقر فأقف على عدد يسير من آراء الأستاذ الفاضل هي أهم الآراء ، وأضرب عن آرائه الباقية صفحاً .

لقد شهدت حياتنا الأدبية والنقدية المعاصرة حضوراً أسطورياً كاد يخطف الأبصار والأفئدة جميعاً منذ بدأ جيل الشعراء الرواد كالسياب وغيره يبعثون آلهة الشعوب القديمة من مراقدها ، فاكتظ النص الشعري العربي بهؤلاء الأرباب ، وغدا الحديث عنهم وعما يتصل بهم من أساطير بوابة النقد ومفتاحها الذهبي لكل من يريد أن يدخل هذا العالم الشعري المسحور للدرس أو الفرجة لا فرق . ولم تكن أسباب هذا الاتجاه أسباباً فنية صرفاً ، بل كانت أسباباً سياسية خاصة وأسباباً حضارية عامة على نحو ما يعرف الدارسون . ولنا بصدد الحديث عن هذا الشعر ، بل نحن بصدد ما أثاره من معارف أسطورية في حياتنا الثقافية عامة والنقدية خاصة ، فقد غدا الحديث عن أساطير الشعوب درجة بيننا ، ولكنها درجة فيها من الفتنة والسحر والغموض وعبق الماضي السحيق ما لا يقوى على مقاومته ذو فضول . وتداخلت في أذهاننا - أكاد أقول تقوضت وانتفت - الحدود بين المعارف العامة الميسورة القريبة التداول وبين المعرفة الخاصة القائمة على التدقيق والتمحيص ، وأصبح ارتجال الأحكام أيسر من الصبر على مشقتها ، وكثر بيننا حاطبو الليالي .

وليس هذا خروجاً عن البحث أو تزييداً في القول، بل هو من صميم ما نحن فيه إذا أردنا أن نرد الأمور إلى أصولها. لقد انتفع د. الشورى، كما انتفعنا جميعاً، بهذه الموجة الأسطورية التي سالت في ثقافتنا العامة، فوقع في وهمه أن العرب كالإغريق سواء بسواء في تصورهم الأسطوري، فإذا هو يقرّر أن هؤلاء العرب «لم يكن ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق»<sup>(١٣٢)</sup>. ويسوق شاهداً على رأيه، فيرى أن البنطور عند الإغريق - وهو حيوان خرافي نصفه الأسفل عجل ونصفه الأعلى نصف رجل وله أنياب كأنياب الأسد - هو كالغول عند العرب.

وأخشى ألا أكون مخطئاً إذا قلت: هذا كلام لا ينقصه إلا الصواب، فالخطأ يأخذ بنواصيه، ويتخطفه أصلاً وفرعاً، فليس صحيحاً - وهذا هو الفرع - أن البنطور لدى الإغريق يشبه الغول عند العرب. وقد كتب الدكتور عبد الملك مرتاض فصلاً طريفاً عن الغول في كتابه «الميثولوجيا عند العرب» جمع فيه مادته من الشعر القديم وكتب التفسير وكتب التاريخ الأدبي والثقافة العامة، وعلى تفاوت الأقوال واختلاف الآراء في الغول لا نجد قولاً أو رأياً يجعلها شبيهة من حيث الهيئة أو سواها بالبنطور. يقول د. مرتاض: «ووظيفة هذه الغيلان أن تقطن الغول (بفتح الغين) أي البيداء والفيافي، ثم تخرج على السقر إذا كانوا وحداناً، فتراها تكلف بعث عقل أحدهم حتى تفسده إفساداً، وتخبئه خبلاً، فيمسي مدخولاً»<sup>(١٣٣)</sup>. ثم يردف قائلاً: «والغول لا تخرج على الناس إذا كانوا زرافات لأنها تتهيب الجماعة وتتحاشاها، وإنما تخرج عليهم إذا كانوا وحداناً كما أسلفنا القول. وهي لا تخرج من أجل ذلك في سوق عامرة، ولا في مدينة أهلة، ولا طريق معمر، ولا مكان مطروق، وإنما تلزم الأمكنة البعيدة، والأودية العميقة، والفيافي القفر فتقيم بها. ولا ترصد فيها إلا من توسمت فيه الفرق، وفي نفسه الخور، واطمأنت إلى أنه منفرد غريب. وهنالك تعبت به شر عبث، فالقفار إذن هي مثواها، ولذلك قالوا «شيطان الحماطة، وغول القفرة، وجان العشرة».

«وتتصور الغول غالباً في صور بشعة مرعبة لرائيها، فهي قد تكون، كما ترد في الحكايات الشعبية والأساطير المروية، ذات رؤوس سبعة، وهي عملاقة في قامتها تتغذى بلحم البشر، وتهوى سفك الدماء، وتلتذ بالاعتداء على الأرواح، كما لا تتورع

الغيلان في اختطاف الفتيات الجميلات ليالي أعراسهن ، وتقبض عليهن في أعماق الآبار حيث لا تعيدهن إلى أهليهن أبداً .

ولا شيء أسهل لدى الغول ولا ألزم لسلوكها من أن تستحيل إلى أي صورة شاءت ، وفي أي لون أرادت ، وفي أي هيئة رغبت ، بل في أي جسم أحبت ، فقد تكون ذات رؤوس ، أو ذات أرجل ، أو ذات أوجه ، أو ذات أيدي كثيرة دون أن يكون ذلك مستنكراً لديها أو مستصعباً عليها ، وقد تستطيع أن تستحيل إلى أجمل فتاة وأبهرها حسناً . ولكن الشيء الوحيد الذي لا تقدر عليه الغول ، ولا تستطيع التخلص من شره أبداً ، أنها لابد أن تحتفظ برجلي حمار<sup>(١٣٤)</sup> . ونضيف أو برجلي عنز على ما ورد في الشعر .

وإنما أسرفت في النقل عن د . مرتاض كيلا أترك مجالاً لوسوسة النفس في أمر العلاقة أو الشبه بين البنطور والغول . وقد زعم بعض العرب أنه لقي الغول وقتلها على نحو ما يروي صاحب الأغاني في أخبار الشاعر الصعلوك «تأبط شراً» . وقيل في أمر الغول والسعلاة أقوال أخرى لا مجال لسردها ههنا ، ولكنها جميعاً لا تظهر أي شبه في الهيئة أو الوظيفة بين البنطور والغول .

وليس صحيحاً مرة أخرى - وهذا هو الأصل - أن العرب لم يكن ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق . فقد كان للإغريق منظومة أسطورية متكاملة تشمل الحياة والموت جميعاً ، وتتخذ الآلهة فيها مراتب محددة ، وكان يتربع على عرش هذه المنظومة رب الأرباب زيوس . ولم يكن للعرب مثل هذه المنظومة ولا ما يشبهها إذا استثنينا هذا الثالوث الذي عرفه عرب الجنوب (القمر ، الشمس ، الزهرة) ، وهو ثالوث لا يصح أن نقارنه بحال بالمنظومة الإغريقية المركبة . وجل ما كان لدى العرب الجاهليين آلهة مبعثرة لا تقوم بينها صلات ، ولا تنشب بينها حروب ، ولا تكشف عن تفكير أسطوري متماسك أو شامل .

«ليس لأساطير العرب حظ من وضاعة الفن وإشراق الحياة ، وليس فيها ما في أساطير اليونان والرومان من الخيال الخصب والعذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الناعمة» كما لاحظ د . محمد عصفور في حديثه عن أبي القاسم الشابي<sup>(١٣٥)</sup> . ولم يكن الباعث لتلك الأوثان في نفوس العرب «التشخيص» ، أما أساطير اليونان



فكانت آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال ، فكل إلهة رمز لفكر أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود ، وكل أسطورة صورة شائقة من صور الشعر ، كما يقول أبو القاسم الشابي نفسه في كتابه «الخيال الشعري عند العرب» (١٣٦) .

ويكرر د . الشورى كلام د . الرباعي دون عزو ، وما أكثر ما يفعل ذلك على نحو ما نرى في ص ٩٧ و ٩٨ و ١٠١ وسواها ، فقد نقل عن د . المطلبي و د . نصرت و د . أحمد كمال زكي دون عزو أيضاً ! ويقرر «إن عقلية الجاهلية كانت تجسد العقلية البدائية نوعاً ، وإن ابتعدت عنها زماناً» ولا نريد أن نعيد القول ههنا في هذه القضية التي وقفنا عليها فيما سلف . ولكنه لا يلبث أن يضيف نقلاً عن صاحب الروض الأنف أن عمرو بن لُحَي كان حاكماً كاهناً ، وقد جعلته العرب ربّاً لا يبتدع لهم بدعة إلا اتخذوها شرعة . «ويقال إنه أول من غير دين إسماعيل ، فنصب الأوثان التي استوردها من الشام ، ووضعها في مكة ، ومن ثم انتشرت عبادة الأصنام في جزيرة العرب» (١٣٧) .

ولا أدري كيف غاب عن الأستاذ الفاضل أن هذا الكلام يكرّر على ما قبله ويبطله ، فإذا صح هذا الكلام - وهو صحيح فيما ترويه لنا المصادر - اقتضى أن العرب كانوا على التوحيد زمنّاً طويلاً ، ثم شابت التوحيد شوائب فانتهى إلى الشرك - وهذا ما يقوله أصحاب النظرية الفطرية في نشأة الأديان (١٣٨) - . واقتضى أيضاً أن العقلية العربية قد نضجت وتطورت وارتقى وعيها إلى التعبير عن المفاهيم المجردة كمفهوم التوحيد وما يرتبط به من مفاهيم . فكيف يصح إذن أن نصف هذه العقلية التي ارتقت إلى مستوى الفكر التجريدي بأنها عقلية بدائية؟! ترى هل أدى الشرك الطارئ على التوحيد إلى نكوص عقلي وروحي ، فإذا القوم بدائيون تماماً؟ إن مثل هذا الظن لا يخلو من طمأنينة كاذبة . ويمضي الأستاذ الفاضل يحطب على غير هدى ، فيحزم الأمور على تباينها كما يحزم السِّلَم ، تحدوه رغبة صادقة في الكشف والتجديد ، ويقعد به دون ما يريد عجز ملول عن الصبر والتأني ، فإذا هو يقرر أن الشعراء كانوا كهاناً ، وأن هؤلاء الكهان الشعراء أصبحوا فرساناً ليحرروا بفروسياتهم أنفسهم من قيود الكهانة ، وأن الأسجاع هي المادة الأولية للشعر (١٣٩)!! أخلط من القول لا يجمعها إلا أنها تمكّنت في جمل صحيحة النحو والإملاء . يقول : «ولهذا نحن لا نستطيع - ونحن ندرس شعر شعراء كانوا كُهاناً - إلا أن نربط شعرهم

بعقيدتهم الدينية»<sup>(١٤٠)</sup>. لقد جاوز حد الإفراط فيما أظن وأعرف، فهل حقاً كان شعراء الجاهلية كهاناً؟ إننا إذا استثنينا قلة قليلة جداً منهم كعامر بن الطفيل وعمرو ابن الشريد اللذين يُقال إنهما كانا يتكهنان لم نجد شاعراً يتكهن، ولكننا نجد بعضهم يتحنّن، وبعضهم يسفر لقومه في الخصومات، وبعضهم سيّداً لقومه، وسوى ذلك من صفات تدل على رجاحة العقل، وسداد التفكير، وقوة المنطق.

ثم ألت ترى أن هذا الكلام موصول - من جهة ما - بكلام مرجليوث عن الشعر الجاهلي؟ أو قل هو الوجه المقابل له إذا شئت الدقة، فقد رأى مرجليوث أن الشعر الذي عرفه العرب في الجاهلية لم يكن، وفقاً لقانون مجرى التطور الأدبي، إلا أسجاع الكهان، وأنه لا علاقة له بهذا الشعر الذي نحتفل به اليوم، ونسميه شعراً جاهلياً.

ثم يقول:

«وكان الكاهن كذلك يتكلم بكلام غامض مسجوع يؤثر في السامعين فيحملهم على الانتباه والإصغاء. والمتأمل في الصياغة الشعرية عند الجاهلين يرى بوضوح أن الأسجاع ليست إلا مادة أولية لها، أو هي الأصل في التعبير الشعري بوجه عام. ولهذا كانت لفظة شعر لها من الشمولية ما جعل العرب الأوائل يميزون بين السجع المنظم والشعر المنظوم»<sup>(١٤١)</sup>.

وهذا كلام لا يخلو من البلبلة والغموض، كما أنه لا يبرأ من الغلط. فقد ظلت القدرات غير العادية ترتبط في نظر الإنسان القديم بالغيب - على اختلاف صور هذا الغيب وأسمائه -، لا فرق في ذلك بين سحر وشعر وكهانة. ولكن ذلك لا يعني أن الشاعر كان كاهناً بل يعني أن له قدرة غير عادية متصلة بقدرة مفارقة كقدرة الساحر أو الكاهن. أما قوله إن المتأمل للصياغة الشعرية الجاهلية يرى بوضوح أن الأسجاع هي مادته الأولية فكلام شديد الغموض، وهو أدخل في باب العجب والإنكار. ونحن لم نرزق هذه البصيرة النافذة التي تجعلنا نرى بوضوح ما يزعم. وهو نفسه لم يوضح مقصده بالمادة الأولية، ولم يستشهد على هذا الأمر. فإذا كان يريد أن الشعر تطور من السجع فليس في هذا القول جديد، وإذا أراد أن مضمون الشعر الجاهلي هو مضمون الأسجاع فقد ردّ حاضراً مشهوداً إلى غائب لا نعرف من أمره شيئاً مذكوراً. وأما الأوائل فقد ميزوا - على خلاف ما يرى - الشعر من السجع بدليل

تفريقهم بين أجناس القول ، ومن هنا سمّوا الخطيب خطيباً ، والشاعر شاعراً ، والكاهن كاهناً على الرغم من أن هؤلاء جميعاً يتتجون فناً واحداً هو فن القول . وقد وصل إلينا فيما رواه ابن رشيقي في العمدة وغيره أن القبيلة كانت تبتهج إذا نبغ فيها شاعر ، وتقيم الأفراح . ولم يصل إلينا شيء من ذلك عند ظهور خطيب أو كاهن في القبيلة . ولقد كان للخطابة - دون ريب - مكانة مرموقة في نفوس العرب ، فهي قرينة السؤدد والشرف كما لاحظ د . شوقي ضيف ، ولكننا لا نعتقد أن مكانة الخطيب فاقت مكانة الشاعر أو ضارعتها خلافاً لما يراه د . ضيف . وأغلب الظن أن مكانة الخطيب الاجتماعية - فهو في العادة سيد قومه أو من سادتهم - هي التي أضفت على الخطابة هذه الأهلية التي لحظها د . ضيف . وقد نقل د . ضيف عن الجاحظ ما يؤكد أن منزلة الشاعر كانت فوق منزلة الخطيب ، وأن شوباً شاب وظيفه الشعر وسلوك الشعراء في أواخر العصر الجاهلي فعلت منزلة الخطيب . قال فيما نقله عن الجاحظ : يقول أبو عمرو بن العلاء « كان الشاعر في الجاهلية يُقدّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم ، ويفخم شأنهم ، ويهول على عدوّهم ومن غزاهم ، ويهيب من فرسانهم ، ويخوف من كثرة عددهم ، ويهابهم شاعر غيرهم ، فيراقب شاعرهم . فلما كثر الشعر والشعراء واتخذوا الشعر مكسبة ، ورحلوا إلى السوق ، وتسرعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر » . وعلى هدي هذا القول مضى الجاحظ يقول : « كان الشاعر أرفع قدراً من الخطيب ، وهم إليه أحوج لرده مآثرهم عليهم ، وتذكيرهم بأيامهم ، فلما كثر الشعراء وكثر الشعر صار الخطيب أعظم قدراً من الشاعر »<sup>(١٤٢)</sup> . ولكنني - على الرغم مما رواه الجاحظ ومما ذكره المرزوقي في مقدمة شرحه للحماسة - لا أزال أعتقد أن منزلة الشاعر لم تكن دون منزلة الخطيب في أواخر العصر ، ولكن منزلة بعض الشعراء الذين شرعوا يتكسبون بالشعر هي التي نالها قدر من سوء السمعة . ولم يكن للنثر سلطان على العرب يفوق سلطان الشعر في أيّ يوم قط . وقد رأينا الخطباء يوشحون خطبهم ويزينونها بأبيات يتخيرونها من هنا وهناك ، ولم نجد شاعراً يضمّن شعره أقوالاً نثرية قط . ورأينا الناس يوازنون بين الشعراء ، وتضرب القباب لبعضهم ليحكموا بينهم ، ولم نعرف شيئاً من هذا عن النثر أو الخطابة إلا في القليل النادر كما في خبر ابنتي الخس : جمعة وهند اللتين وافتا عكاظ ، فاحتكما إلى القلمس الكناني ، وهو أحد الخطباء الوعاظ .



وقد تردّد هذا الخبر في عدد كبير من المصادر كاليان والتبيين وعيون الأخبار وأمثال الميداني وغيرها . وكان الشعراء أنفسهم يعرفون أقدارهم في الحياة الأدبية وفي نفوس أبناء قبائلهم ، وفي المجتمع الجاهلي عامة ولا سيّما في أواخر العصر الجاهلي . وقد ترك لنا هؤلاء شواهد لا تقف تحت حصر على ما أقول ، فما أكثر ما افتخروا بقيمة أشعارهم فنياً ، وما أكثر ما تصايحوا فخاراً بالذود عن قبائلهم ، وليس ثمة من يجهل أن أبناء القبائل كانوا يحفظون شعر شعرائهم قبل شعر غيرهم إيماناً منهم بمكانة هذا الشعر في حياة القبيلة . واقرأ في الكتب الدائرة بين الناس تجد كل ذلك منصوباً عليه حتى ليكاد يكون النص عليه من جديد تزييداً وفضولاً . وإذا وقفت على ألقاب الشعراء كالنابغة والمرقش والمهلهل وصنّاجة العرب وغيرها عرفت سبب هذه الألقاب ، وإذا قرأت بعض أشعارهم تيقنت أن إحساسهم الفني كان يؤرقهم كما كان مدعاة فخرهم واعتزازهم ، واستمع إلى المسيّب بن علس وهو يقول :

فَلأَهْدِيَنَّ مع الرِّيحِ قصيدةً

مَنِي مُغْلَغَلَةً إلى القَعَقَاعِ

تَرِدُ المِياهَ فما تَزَالُ غريبةً

في القــــــــــــــــومِ يَنْ تَمَثِّلُ وَسَمَاعِ

فهو يفخر ويتباهى بغرابة شعره وتفردّه . واسمع زهير بن أبي سلمى يهدد ويتوعد الحارث بن ورقاء الأسدي :

ليَأْتِيَنَّكَ مَنِي مَنطِقُ قــــــــــــــــذِعُ

بِساقي كما دَنَسَ القُبطِيَّةُ الوَدَكُ

فهو يعرف قوة شعره وسيرويته في الناس ، فيشهده سلاحاً في وجه الحارث . واستمع إلى عنزة وهو يتوجع ويتحسر لأن الشعراء لم يتركوا له شيئاً يقوله فيتميز ويتفرد ، فكأنه يريد أن تتدفق دماء الفروسية في الشعر كما تتدفق في عروقه :

هل غادر الشعراء من مَرْدَم؟ .....

وأما تميم بن أبي بن مقبل فقد تحدّث عن شعره حديثاً يبعث الغيرة في النفس :

إذا متُّ عن ذكرِ القسوافي فلن تَرى  
 لها قائلًا بعدي أَطَبُّ وأشعرا  
 وأكثرَ بيتاً سائراً ضُربتَ لَهُ  
 حُزُونُ جبالِ الشعرِ حتى تيسرا  
 أغرَّ غريباً يَمسَحُ الناسُ وَجْهَهُ  
 كما تَمسَحُ الأيدي الأغرَّ المشهراً

واقراً في تراجم الشعراء أو في كتب النقد التي تتحدث عن بدايات النقد العربي تجد أن الشعر كان متميزاً من فنون القول الأخرى ، فلم يكن النابغة الذبياني في قبته التي تُضرب له في المواسم يُفاضل بين الكهان أو الخطباء بل كان يُفاضل بين الشعراء . وهذا كله تمثيل لا حصر . ولو كان الشاعر هو الكاهن في المجتمع الجاهلي لما ميّز بينهما القرآن الكريم في الرد على المشركين حين ادعوا على الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ما ادعوا ، وحين نعتوا القرآن الكريم بما نعتوا .

قال عز من قائل : «بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلْ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلُونَ» (١٤٣) .

«وَيَقُولُونَ إِنَّا لَنَرِيكَو آلهِتِنَا لَشَاعِرٍ مُّجْتَنُونَ» (١٤٤)

«أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُّ بِهِ رَيْبَ الْمُنُونِ» (١٤٥)

«فَلَا أُقْسِمُ بِمَا تُبْصِرُونَ وَمَا لَا تُبْصِرُونَ إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ ، وَلَا يَقُولِ كَاهِنٌ قَلِيلًا مَا تَذَكَّرُونَ» (١٤٦)

وليس صحيحاً أيضاً أن العرب الأوائل لم يكونوا يميزون بين «السجع المنظم والشعر المنظوم» بدليل ما احتفظت به كتب التاريخ الأدبي من أحكام نقدية حول الشعر، فليس بين هذه الأحكام حكم واحد على نص مسجوع توهمه الناس شعراً . وأكاد أضرب كفاً بكف ، فكيف يجوز على باحث هذا الوهم؟ كيف يصدق المرء أن هؤلاء العرب الذين أبدعوا هذا الشعر المثلث بالقيود الفنية لم يكونوا يفرقون بينه وبين السجع؟ يقول الراغب الأصفهاني :

«وسمي الشاعر شاعراً لفطنته ودقة معرفته ، فالشعر في الأصل اسم للعلم الدقيق في قولهم : ليت شعري ، وصار في التعارف اسماً للموزون المقفى من الكلام ، والشاعر للمختص بصناعته» (١٤٧) - أي بصناعة الشعر - .

ويمضي د . الشورى قائلاً : «وهكذا أصبح هؤلاء الكهان الشعراء فرساناً أيضاً . . . وقد أحس هؤلاء الشعراء في الفروسية وسيلة يحررون بها أنفسهم من قيود الكهانة» (١٤٨) .

ألم أقل : إنه كلام لا يُزْمُ بزمام ؟ هل كان المهلهل التغلبي فارس البسوس ، ومضرم نيرانها ثاراً لأخيه كليب كاهناً يتحرّر بهذه الفروسية من الكهانة ؟ وهل كان عنتر بن شدّاد العبسي فارس داحس والغبراء ، ومضرب المثل في الفروسية النادرة كاهناً أيضاً ؟ ألم يقرأ د . الشورى أن والد عنتر لم يعترف به ابناً له لسواده إلا بعد أن أبدى بسالة نادرة في حرب عبس وذبيان ، وأن فروسية عنتر لم تحرّره من الكهانة الموهومة بل حرّره من مذمة ولادته من أمة سوداء ، وغسلت لونه وفلح شفّيته ، فغدا أهم فارس احتفظت به ذاكرة العرب ؟ وهل كان عامر بن الطفيل - وهو الذي قيل إنه كان يتكهن - فارس هوازن يحترّ نفسه من الكهانة يوم «فيف الريح» الذي ظلّ يردّد الحديث عنه ، ويتغنّى به في شعره غناء يفيض إحساساً بالذات والمجد والفخار على نحو ما نسمع ونرى في هذه الأبيات :

لقد علمت علياً هـوازن أنني  
أنا الفارس الحامي حقيقة جعفر  
وقد علم المزنوق أني أكُـرّه  
على جمعهم كـرّ المنيح المشهـر  
إذا ازور من وقع الرماح زجرته  
وقلت له : ارجع مقبلاً غير مُذبر  
وأنبأته أن الفـرار خـزاية  
على المرء ما لم يُبل جهداً ويُعذر  
ألسـت ترى أرمـاحهم في شـرعاً  
وأنت حصان ماجد العرق فاصبر



وقد علموا أنّي أكُـرُّ عليهم

عَشِيَّةَ فَيْفِ الرِّيحِ كَرَّ المدوّر

وهل كان عروة بن الورد العبسي - أو عروة الصعاليك كما كانوا يسمونه - يغير على من عرفوا بالشح ومن لا يرعون حقاً من حقوق قومهم رغبة في التحرر من الكهانة؟! ثم هل كان دريد بن الصمة والخصين بن الحمام المري وفرسان الصعاليك وسواهم يتحرّرون بفروسيّتهم من الكهانة وأرباقها؟ لقد كان العرب أمة شاعرة - ما في ذلك ريب - وقد كثر فيها الفرسان لأسباب موضوعية وذاتية - ما في ذلك ريب أيضاً -، ولكنهم لم يكونوا أمة كهانة وإن عرفوا شيئاً من هذه الكهانة.

ويبدو أن د. الشورى لا يطيب له الكلام إلا إذا غلا فأسرف على نفسه، وعلى البحث العلمي وعلينا!! وإلا فكيف استقام له أن يقول: «ولكن الفصل بين الصورة في الشعر الجاهلي والمعتقدات كالفصل بين الصور التي تملأ المعابد الفرعونية والمعتقد القديم، فنحن لن نفهم تلك الصور إلا عندما نفهم المعتقد الفرعوني»<sup>(١٤٩)</sup>. وليست هذه الدعوة إلى الربط بين الشعر والدين الجاهلي بدعة يبتدعها د. الشورى، فقد سبقه إليها آخرون، ولكن البدعة تكمن في هذا التطرف والمغالاة، فإذا الشعر الجاهلي في رأيه شعر ديني صرف لا علاقة له البتة بما تموج به حياة المجتمع من الشدائد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ولا ما تزخر به النفوس من الأشواق والمخاوف والأحلام الفردية!! ألا ترى أن هذا الكلام مرسل من كل قيد، وليس يكبح جموحه كابح؟ وأنا لا أنكر أن الصورة في الشعر - أي شعر - قد يكون بها نفحة من الدين على نحو ما قد يكون فيها عناصر من الواقع الطبيعي والاجتماعي، وعناصر من الخيال. ولكن ذلك ليس شرطاً لازماً، بل هو في الغالب ليس كذلك. وإذا لم تصدق فخذ أي ديوان من دواوين الجاهليين، أو خذ كتب الاختيارات الشعرية كالمفضليات والأصمعيات والمعلقات، وانظر فيها نظرة العجلان أو المتأنّي تجد صدق ما أحدثك به. وإذا شئت أن توفّر على نفسك

\* هوازن: جدّهم الأعلى. الحقيقة: ما يحقّ عليهم أن يحموه. المزنوق: اسم فرسه. المنبح: قدح تكثر به القداح لا حظ له. وإنما خصّ المنبح لكثرة جولانه في القداح، لأنه إذا خرج منها ردّ فيها. المشهور: الأزورار: الميل عن الشيء والانحراف. الخزاية: الاستحياء. يعذر: يأتي بعذر. المدوّر: الذي يطوف بالدوار، وهو أعماد كانوا يتخذونها بحذاء أوثانهم، وقيل هو اسم صنم.

العناء فخذ باب الحماسة وحده في حماسة أبي تمام ، وتأمله تر أن د . الشورى قد غلا فجاوز حد الإفراط . وليس من الفطنة أو العلم في شيء أن أنشدك الشاهد تلو الشاهد على ما أقول ، فهذا وغيره مما يلهج به د . الشورى وآخرون من العام المستفيض الذي لا يصح النص عليه بحال .

\*\*\*

ما من تشريب علينا ولا جناح إذا رددنا القول إلى أوله ، وصرنا إلى ما صار إليه د . الشورى ، وقد فرغ من مقدماته النظرية ، من أمر تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً ، فطفقنا نقص أثره في شعاب هذا الشعر كما طفق يقص آثار السابقين من الدارسين على خلف واضح بيننا في المقصد والنظر . وقد فعلت ذلك حقاً ، فلم ألفت إلا زادا صدر عنه الطاعمون ، فإذا هو يكرر ما قاله الآخرون في المرأة والشور والبقرة وحمار الوحش والناقة والحيل لا يجاوز النصوص نفسها إلا ذراً للرماد في العيون .

لقد بدأ الأستاذ الفاضل بالحديث عن المرأة ، فسرده عدداً يسيراً من الأبيات تختيرها من شعر المرقش الأكبر وقيس بن الخطيم والأعشى ، كقول المرقش :

أَيْنَمَا كُنْتُ أَوْ حَلَلْتُ بِأَرْضٍ

أَوْ بِلَادٍ أَحْيَيْتَ تِلْكَ الْبِلَادَا

وقول قيس :

تَبَدَّتْ لَنَا كَالشَّمْسِ تَحْتَ غَمَامَةٍ

بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا وَضُنْتُ بِحَاجِبِ

وقول الأعشى :

لَوْ أَسْنَدْتُ مَيْتاً إِلَى نَحْرِهَا

عَاشَ وَلَمْ يُنْقَلْ إِلَى قَابِرٍ

وانتهى إلى القول : « وارتباط المرأة بالشمس واضح في هذه المقدمات ، فالشاعر . . . ويصفها إما بالشمس مباشرة ، وإما بياض مشرب بالصفرة ، أو بالغزالة أو المهابة وهما رمزان للشمس أيضاً . ويصفها كذلك بصفات الجمال المثالي . . . . . وكان الشاعر يصف تمثالاً جميلاً ، والتمثيل كانت معبودة عندهم ،

أو دمية لطيفة» (١٥٠). ويتتهي إلى «أن المرأة التي بكى الشعراء لرحيلها كانت ترمز للشمس ربة الجاهليين» (١٥١).

وليس هذا التفسير بالجديد المبتكر، فقد تعاوره الدارسون من قبل. وقد قلنا فيه بعض القول، ونحب أن نضيف شيئاً الآن.

حقاً إن الشعراء - كما لاحظ د. الشورى - يصفون المرأة بصفات الجمال المثالي، فليس من المعقول أن تكون كل هؤلاء النساء فريادات الجمال، ولعلّ امرأ القيس قد قيّد أذواق الشعراء من بعده حين صاغ هذه الصفات مجتمعة في حديثه عن «بيضة الخدر» في قصيدته المعلقة، وتركها لمن خلفوه يُبدئون ويعيدون فيها، فكأنهم جميعاً يتحدثون عن الحبيبة الحلم لا عن الحبيبة الواقعية، أو قل إنهم يتحدثون عن الحبيبة المثال كما كان يحلم بها الفنان الجاهلي القديم. ولكن هذا التعلق بالمثال لم يكن وقفاً على المرأة وحدها، بل كان ذلك ديدن الشعراء في جميع أغراضهم وموضوعاتهم ومعانيهم على تفاوت في الموهبة فرضه الله بينهم، لا يكاد أحد منهم يخرج عن هذه السبيل إلا في النادر الشاذ الذي لا يعتدّ به إذا وقع، فإذا تحدثوا عن الحبيبة جعلوها آية في الحسن ينتهي الجمال عندها متمثلاً بها، وربما ضاقوا بالصور المتداولة التي يمتزج فيها جمال الطبيعة بجمال الأنثى، وتبدو الطبيعة فيها مجلى لجمال الحبيبة، أو ربما ضاقت بهم سبل القول، فإذا هم يخرجون إلى التقرير والتعميم على نحو ما فعل عمرو بن قميئة حين قال:

وفيهن خولة زين النساء زادت على الناس طراً جمالاً

وإذا نعتوا الناقة شادوا لها التماثيل التي تبهر الناظر على نحو ما فعل طرفة بن العبد في معلقته، وزعموا جميعاً أن صفاتها كيت وكيت، وهي دائماً في أذهانهم الناقة المثال.

وإذا مدحوا تحرروا من أغلال الواقع، ومضوا يصفون على ممدوحهم كل ما يحلم به السيد العربي من مناقب البطولة والكرم والشرف، وإذا افتخروا كانوا ألزم له، وإذا هجوا أو اعتذروا أو نعتوا خيولهم أو خيول ممدوحهم أو ثيرانهم الوحشية أو سواها كانوا في ذلك كله حريصين على الصورة المثال لما يتحدثون عنه.



ولم يكن هذا شأنهم في الأغراض والموضوعات وحدها، بل كان هذا شأنهم في المعاني الجزئية أيضاً، فإذا أراد أحدهم أن يصور ملمحاً جمالياً في حبيته، أو أراد أن يصور كرم الممدوح، أو خوفه من المعتذر منه، أو صبره على مكاره الحرب، أو شره زوجه التي يود أن يسخر منها، أو ضيقها به لسبب ما، أو... أو... أو... لم يكن أمامه مناص من طلب الغاية التي ينتهي إليها المعنى ولو استوعر الطريق وركب الحزن. ولعلّ هذا هو سر ما يلاحظه الدارسون من التكرار والنمطية وجمود المضمون في شعرنا القديم، ولا سيما في أبوابه العريقة كالغزل والمدح والرثاء والحماسة وتصوير الإبل والحيوان الوحشي، على أن ذلك متفاوت بين الشعراء لما قدّمت من تفاوت المواهب. ولهذا أيضاً عني نقادنا القدماء بالتشبيهات النادرة والمعاني العقم وما يشبهها، ونصّوا عليها في نقدهم. ولهذا أيضاً - مرة أخرى - نصّوا على من تفوق وتفرد في باب دون أقرانه كما مرىء القيس إذا ركب، والنابعة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب. وليس عبثاً لا دلالة له ما نقله ابن سلام عن الذين قدّموا امرأ القيس على طبقة، قالوا: «ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء، منها: استيقاف صحبه والبكاء في الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ، وشبه النساء بالطباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وقيد الأوابد... وكان أحسن طبقة تشبيهاً». والذي أريد أن أخلص إليه ممّا قدّمت هو الخطأ الذي نقترفه في حق البحث العلمي حين نفرّد ظاهرة من ظواهر هذا الشعر، ونحكم عليها بمعزل عن الظواهر الأخرى، أو بمعزل عن التاريخ الحضاري العام لذلك المجتمع، وأريد أن أزيد الأمر وضوحاً، فأزعم أن الحكم على ظاهرة من ظواهر هذا الشعر سيكون متّهماً إذا لم ننظر في تاريخ هذه الظاهرة في عصر أدبي لاحق، أي في صدر الإسلام والعصر الأموي إضافة إلى ما اشترطته من قبل. فإذا حققنا هذه الشروط كان نظرنا أدقّ وحكمنا أوثق. إننا ندرس تراثاً شعرياً متداخلاً الحلقات نشأ في ثقافة تداخلت شعبها وتشابكت تشابك اللحم والسد. ولا أعرف نصّاً أثر في تشكيل الثقافة العربية حتى مطلع هذا العصر تأثيراً يفوق تأثير الشعر القديم إلا النصّ الديني ولا سيما القرآن الكريم. ومن هنا كان حقاً علينا - ونحن ندرس هذا الشعر - أن ننظر في تاريخ ظواهره المختلفة في

أكثر من عصر. ولو أن د. الشورى وغيره فعلوا ذلك لما وقعوا فيها وقعوا فيه. إن هذه التشبيهات التي استوقفت الباحثين، فمضوا يجتهدون في تفسيرها ظلت تملأ أرجاء الغزل العربي في عصوره اللاحقة، وظل الشعراء العرب في عصورهم المختلفة يُبدئون فيها ويعيدون فكأنها لا تعرف النفاذ.

وقد يقول قائل: ولكنها تجردت في العصور اللاحقة من قداستها، وأصبحت عنصراً فنياً خالصاً. وهذا قول مردود عليه، فمن يستطيع أن يزعم الآن أننا نتحدث عن الحبيبة حديثاً واقعياً، أو ننظر إليها نظرة بريئة من السحر؟ وليس هذا السحر المعاصر سوى صورة من تلك النظرة القديمة. لقد كانت المرأة وما تزال ملهمة الشعراء والفنانين على اختلاف العصور والأجناس، ولذا ليس ثمة مناص من أن نضفي عليها هالة من الغموض أو السحر أو القداسة أو ما شئت من هذه المعاني الغامضة المتداخلة. وإذا كان المرقش يزعم أن حبيبته تهب الحياة حيث حلت، وتنشر الخير العميم حيث رحلت، وكان الأعشى يزعم أنها تردّ الأرواح إلى الموتى، فليس فيما زعما ما يدعو إلى الإسراف في الظن أو المغالاة في التفسير. أريد أن أقول: إنها - ككل الشعراء - لا يتحدثان عن أسطورة واقعية، بل يتحدثان عن واقع أسطوري، وبين الأمرين فرق أيّ فرق. ولو أننا نظرنا في الشعر العذري الأموي - وهو الشعر الذي يفسره بعض الدارسين تفسيراً إسلامياً خالصاً، ولا ينكر أحد من الدارسين تأثيره القوي بالإسلام - لرأينا شعراء يزعمون مقادير من الزعم يهون قياساً إليها زعم المرقش والأعشى. وحسبك أن تقرأ أشعار جميل والمجنون وتوبة بن الحمير وغيرهم من هؤلاء العذريين لترى أن الحبيبة غدت مصدراً للحياة والموت معاً، ومنبعاً للقداسة، فكل ما يتصل بها يغدو مقدساً أو شبه مقدس، وكل ما تمسه أو يمسه آيل إلى التغير نحو الكمال والبهاء. إنها كيمياء الحب - إذا جاز هذا التعبير - القادرة على تغيير الخصائص الموضوعية للجهاد والحيوان الآدمي والأعجم!! وهي المرأة التي تختصر النساء جميعاً، بل تختصر الكون كله، وتجعل قيمته ذاتية محضة، فهو مرهون بها ارتهان الظل بصاحبه، تهب القداسة والجمال إذا اقترب منها أو خالطها، وتنزع منه حقيقته الموضوعية الصلبة إذا ابتعد عنها أو نافرهما. وإني لمرتاب في ضرورة الاستشهاد على ما أقول، ولكن العرب كانت تقول: «أن ترد الماء بهاء أكيس»،

فلتنسخ شبهة الشك بضوء اليقين . ها هو ذا ديوان المجنون أمامي ، فلنقلب بعض صفحاته سريعاً يقول :

— فلو أنها تدعو الحمام أجابها  
ولو مسحت بالكف أعمى لأذهبت  
عماه وشيكاً ثم عاد بلا عى  
— أراني إذا صليت يمتت نحوها  
بوجهي وإن كان المصلّي ورائها  
— إذا الحجاج لم يقفوا بليل  
فلست أرى لحجّهم تمام  
تمام الحج أن تقف المطايا  
على ليل وتقرّ بها السلام  
— فقالوا : أين مسكنها؟ ومن هي؟  
فقلت : الشمس مسكنها السماء  
— أنيري مكان البدر إن أفل البدر  
وقومي مقام الشمس ما استأخر الفجر  
ففيك من الشمس المنيرة ضوءها  
وليس لها منك التبتّم والثغر  
— ألم تعرفوا وجهاً لليل شعاعه  
إذا برزت يُغني عن الشمس والبدر  
— جرى السيل فاستبكاني السيل إذ جرى  
وفاضت له من مقلتي غروب  
ومسا ذاك إلا حين أيقنت أنه  
يكون بواد أنت منه قريب  
يكون أجاجاً دونكم فإذا انتهى  
إليك تلقى طيكم قيطب



فيا ساكني أكناف مَكَّة كُلُّكُمْ  
إلى القلب من أجل الحبيب حبيبُ  
— تكادُ يدي تندي إذا ما لمستُها  
وينبتُ في أطرافها الورقُ الخضرُ<sup>(١٥٢)</sup>

وليس «قيس بن الملوح» متفرداً في هذا الذي أنشدتك من شعره، بل هي سنة هؤلاء العذريين جميعاً، وسبيلهم التي جمعوا أنفسهم وساقوها فيها، فأنفقوا أعمارهم في دروب هذا الحب العجيب. فها هو ذا جميل بثينة يزعم ما زعمه صاحبه المجنون، يقول:

— ولو أن راقى الموت يرقى جنازتي  
بمنطقهما في الناطقين حيثُ  
— فلو تفلت في البحر والبحر مالحٌ  
لعاد أجاج البحر من ريقها عذبا  
— بثينة تُزري بالغزاة في الضحى  
إذا برزت لم تُبق يوماً بها  
— وقالوا: يا جميل أتى أخوها  
فقلت: أتى الحبيب أخو الحبيب  
ويزعم توبة بن الحمير ما زعمه صاحبه بل أصحابه كلهم، يقول:  
— ولو أن ليلى الأخيلىة سلمت  
علي ودوني جندل وصفائح  
لسلمت تسليم البشاشة أوزقا

إليها صدى من جانب القبر صائحُ  
فهل يصح بعد هذا كله أن نزعّم أن المرأة في الغزل الجاهلي «كانت ترمز للشمس ربة الجاهليين»؟

ويتحدث د. الشورى بعدئذ عن تصور العرب للساء، فقد تصوّروها - فيما يرى - ناقة، وتصوروا مطرها حلياً. ويعقد الصلة بين هذا التصور وتصور المصريين القدماء لها<sup>(١٥٣)</sup>.

وقد بنى الأستاذ الفاضل حكمه على فهم غريب للشعر. فقد أنشد عدداً من الأبيات يصوّر فيها الشعراء السحاب إيلاً صفتها كذا وكذا . . . . . فوقع في وهمه أن العرب قد تصوّرت السماء ناقة ومطرها حليياً. ولو أن الأستاذ الفاضل دقّق قليلاً في البناء اللغوي للأبيات لوجد أداة التشبيه «كأن» في كل بيت أنشده. ومن الغريب أنه أنشد بيتاً من معلّقة «ليبد» تنعكس فيه الصورة، فتبدو الناقة المسرعة كالسحاب الذي تسوقه الريح، فلم يلفت انتباهه انعكاس الصورة:

فلها هِبابٌ في الزَّمَام كأنها

صهباءٌ راحَ مَعَ الجنوبِ جهامها

نحن أمام شعراء يعقدون صلات بين الموجودات، على نحو ما يفعل الشعراء في كل دهر، ولكنهم لا يرتقون بهذه الصلات إلى حدّ التماهي. ولعلّ أداة التشبيه تفرع الأذن، وتصرف النفس إلى أننا أمام شيئين لا شيء واحد.

فإذا صار د. الشورى إلى الحديث عن الثور الوحشي ضاق بيننا الخلاف حتى أوشك أن ينتفي إلا أن يظن أن ما قاله هو تفسير أسطوري، فليس بينه وبين التفسير الأسطوري صلة أو ما يشبه الصلة. قال:

«فالشاعر عند تشبيهه الناقة بالثور لا بد أن يحافظ على حياة هذا الثور حتى تنقضي رحلته، ويخرج من هذه الصحراء الموحشة، لأن رحلة الحياة الموحشة تحتاج إلى القوة دائماً. والخروج من الصحراء ليس بالأمر اليسير، وإذن فلا بد من صراع ما يرمز إلى الأهوال التي يواجهها الشاعر أثناء رحلته، وتحديه لهذه الصعوبات والأخطار، والتغلب عليها. ومن ثم يصور الثور الوحشي في صراعه لحظة التحدي التي تواجه كل من يروم غاية نبيلة أو مثلاً أعلى. وما أشبه حال الشاعر العربي في صحرائه بذلك كله» (١٥٤).

هذا كلام يكر على التفسير الأسطوري ويبطله، وينهي بيننا جدلاً استمر

مريره.

وحين يعرض د. الشورى للناقة والبقرة الوحشية يقول فيها ما قاله في أمر الثور الوحشي.

يقول «فالنصر للبقرة نجاة من الموت ، وهطول المطر استمرار الحياة ، وهذا ما يتمناه الشاعر في هذا العالم المحيط به» (١٥٥).

فالشاعر - بتعبير د. الشورى - «يريد أن يصور حالته وحال ناقلته أثناء رحلته الطويلة ، وما يكابدانه أيضاً من قلق وخوف وصراع رهيب . فالصورة في سياقها وبعض ألفاظها تتضمن معاني الاغتراب والوحدة والتفرد . وهكذا كان حال الشاعر في رحلته بحثاً عن الحياة» (١٥٦).

ألم أقل : لم يعد بيني وبين د. الشورى خلاف إلا أن يظن أن هذا الكلام موصول بسبب بالتفسير الأسطوري الذي أرقق نفسه بإرساء مقدماته في الباب الأول من كتابه؟ فإذا اطمأن بنا المجلس والحديث ، وهبت الريح رخاء عزّ على د. الشورى ما نحن فيه ، فانقلبت نكباء عاصفة - ولو إلى حين - ، وعاد إلى ما كان فيه من أمر الأساطير، وعلا صوت د. علي البطل ، واشتدت وطأته عليه ، فإذا هو يكرر آراءه في حكاية «حمار الوحش» لا يخرم ولا يزيد!! لقد كثّر الملقنون ، لكن صوت د. البطل كان هذه المرة ، أقوى مما يسمح به دور الملقن . إن قصة «حمار الوحش» - في رأيه - مرتبطة بأسطورة مفقودة تتصل بالشمس . فإذا اعترض معترض على رفض فكرة ربط الثور المتفرد بالقمر الذي يظهر برفقة النجوم في قبة السماء ورفض فكرة ربط «حمار الوحش» وهو في طائفة من الأتن بالشمس التي تظهر في السماء مفردة لا يرى معها كوكب أو نجم ، قيل له : إن للأساطير منطقتها الخاص الذي يجاوز منطق الواقع . وإن عليه أن ينتظر حتى يكشف التاريخ عن هذه الأسطورة حين تهتم دول الجزيرة العربية باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة!! (١٥٧).

هكذا يغدو البحث العلمي رجماً بالغيب ، وتقريراً لحقائق موهومة ، فإذا أنكر ذلك منكر ، أو اعترض عليه معترض ، قيل له : انتظر ، فإن التاريخ سيدلي بآرائه في قابل الزمان ، وستنبع في يوم ما من جوف الماضي شهادة على ما نقول!! أرأيت كيف ينقلب المنطق ، وتؤخذ الأمور بأذنانها بدلاً من أن تؤخذ بالنواصي؟ لكن د. الشورى لا يعتّم ، وقد ضاقت عليه المصادر ، أن ينفذ يديه من التفسير الأسطوري مرة أخرى ، ويقرر صلة هذا الشعر بحقائق الحياة الاجتماعية والوجودية الصلبة من حوله في جملة من الفقرات . يقول : «وكأن الشاعر يريد أن يصل إلى شيء ما ، أهو فعل



الدهر في الأحياء؟ أم الصراع ضد الفناء؟ أهو التأمل في مظاهر الكون؟ أم نوع من رد الفعل تجاه هذا كله» (١٥٨).

- «ومن خلال هذه الصورة التي رسمها لبيد للحمار وأتانه نلاحظ الحركة الدائمة المتطورة، والصراع من أجل الحياة والبقاء» (١٥٩). ثم يقول متابعاً الجاحظ في رأيه: «إلا في قصيدة الرثاء، فيحرص الشاعر على قتل الحُمر الوحشية تأكيداً لحتمية الموت وقسوة القدر المرتبطة بالأحياء. وتنتهي الصورة بلوحة مأساوية تنزف دماً» (١٦٠). ويمضي في حديثه لا يجيد، يقول:

«ومن ثم تبدأ الرحلة - وهي في رأيي نفس رحلة الشاعر نحو الحياة - نحو الماء . . . . ثم ينتقل الشاعر فجأة إلى الحديث عن صياد وافق هذه الحُمر مع حمارها، ويستغرق في الحديث عنه تمهيداً للحديث عن القدر وفعله في تسديد ضرباته للإنسان» (١٦١). ثم ينتهي إلى القول:

- «ولا شك أن الشاعر عندما شبه الناقة بالحمار الوحشي كان يقصد شيئاً، فثمة علاقة بين قصته في الحياة وقصة هذا الحمار تظهر في الرحلة وما بها من مشاق ومخاطر وصعوبات، ثم البحث عن الحياة والحرص عليها» (١٦٢).

لقد انقطعت كل صلة لهذا التفسير - على نحو ما نرى - بالتفسير الأسطوري، فقد أدار كل منهما ظهره للآخر، وانبتت بينهما الأسباب. وصار د. الشورى إلى السيموطيقا والرمز غير الأسطوري عامة. وقد كان حريّاً به - وقد صار إلى ما صار إليه - أن يرد الأمور إلى أصحابها، فقد فصلت القول منذ مطلع السبعينيات في كتابي «الرحلة في القصيدة الجاهلية»، على نحو ما يعرف الأستاذ الفاضل في تفسير قصص الحيوان الوحشي ورمزيتها. وليس ما ذكره فيما نقلنا عنه في الفقرات السابقة من أمر الصراع من أجل حياة أبهى وأجمل، ومن الموازنة الرمزية بين رحلة الشاعر في الحياة ورحلة الحمار نحو الماء إلا أطرافاً من ذلك القول المفصل المبسوط الذي نشرناه منذ عقدين ونيف من الزمان.

وختم د. الشورى كتابه بالحديث عن «الفرس» وانقلب إلى التفسير الأسطوري من جديد، فكأنها كتب على نفسه ألا يطوي بعض الطريق دون عثار، قال:

«فبجانب صورة الفرس الأرضية توجد صورة الفرس السماوية ، ولهذا حظيت الخيل باهتمام شديد وعناية فائقة من الجاهليين» (١٦٣).

هكذا يُضَمَّرُ الشاهد العين ، ويلتمس ضمير الغيب في تفسير هذا الشعر، وتنقطع الأواصر والأسباب بين ديوان العرب - على نحو ما نعرف من قول عمر بن الخطاب في وصف هذا الشعر - وحياتهم الاجتماعية ، ويغدو الشعر الجاهلي في غمضة عين تعبيراً عن قوى مفارقة!! ولست أدري ماذا كانوا سيقولون إذن لو لم نعرف ما نعرف من حياة الجاهليين ، وقيامها على الغارة ورد الغارة ، وعلى الغزو والتحالف والحرب؟ لقد صور دريد بن الصمة هذه الحياة الجاهلية تصويراً دقيقاً حين قال :

يُغَارُ عَلَيْنَا وَاتَرِينِ فَيُشْتَفَى  
بِنَا إِنْ أَصَبْنَا أَوْ نُغَيِّرُ عَلَى وَتَرِ  
قَسَمْنَا بِذَاكَ الدَّهْرِ شَطْرَيْنِ بَيْنَنَا  
فَمَا يَنْقُضِي إِلَّا وَنَحْنُ عَلَى شَطْرِ

ولا يختلف عن قول دريد قول الآخر:

وَأَحْيَاناً عَلَى بَكْرِ أَخِينَا  
إِذَا مَا لَمْ نَجِدْ إِلَّا أَخَانَنَا

وباب الحماسة في الشعر الجاهلي أعرق الأبواب وأوسعها - على نحو ما يعرف الناس لا الدارسون وحدهم - وصلة الخيل بهذا الباب كصلة آلة الحرب به سواء بسواء . لقد كان الجاهلي يسمي الخيل حصوناً لأنهم كانوا يتحصنون بها . وقد حدثنا الشعراء الفرسان عن جيادهم حين تضيق المنازل بأصحابها ويعلو الرهج حديثاً تملؤه الغبطة والنشوة ، وما أكثر ما صوروا بسالة هذه الجياد ، وافتخروا بأنسابها وعروقتها الماجدة وبصبرها وشدة جلادها في الموقف الضنك الذي تقلص فيه الشفتان عن وضوح الفم كما يصوره عنتره العبسي في معلقته . ولماذا نستكثر من هذا الحديث فقد صنف العرب في أنساب الخيل كتباً لا تكاد تقل أهمية عن كتب أنساب العرب

أنفسهم؟ أفبعد هذا كله يزعم زاعم أن سبب عناية الجاهليين بالخييل هو صورة الفرس السماوية؟ وهل كانوا في كل ما حدثوا به عن هذه الخيل يتحدثون عن هذه الصورة؟ إن قليلاً من التلبّث والتدقيق مطلوب قبل ارتجال الأحكام وإطلاقها، وقبل إذاعتها على الملأ دون توجّس ولا احتراس. لقد أنفق د. الشورى وجه النهار وآخره يضطرب بين الباحثين، لا يردّهم عن شيء أرادوه، ولا يدفعونه عما أراد، فكأنما ضوضاء القول وهمسه صنوان لا يفترقان في وقعهما على الأذان أو القلب أو العقل أو على أولئك جميعاً.

### نتائج وأحكام

لقد تطورت الحياة العربية في عصرنا الراهن تطوراً مثيراً حقاً، فلم تكد الأقطار العربية تفلت من قبضة الحكم العثماني مثقلة بالفقر والمرض والجهل حتى وقعت أسيرة في أيدي الاستعمار الغربي الذي يختلف عن سلفه العثماني اختلافاً جوهرياً، فهو استعمار صنع حضارة العصر وسواها بيديه، وهو استعمار لا تربطه بهؤلاء العرب رابطة ما من ثقافة أو دين أو تاريخ مشترك أو لغة أو سواها، فكانت وطأته ثقيلة على أولئك القوم التواقين إلى الانعتاق والتحرّر. ولكن مفارقة تاريخية وقعت بعدئذ، فحين أنجزت الأقطار العربية مشروع استقلالها السياسي عن الغرب رأت أن هذا الاستقلال سيظلّ منقوصاً ما لم تردفه باستقلال وطني وحضاري يحقق لها شخصية تاريخية مستقلة. ولم يكن أمامها لتحقيق ما تصبو إليه إلا سبيل واحدة هي سبيل العلم والثقافة، ولكن الثقافة والعلم كليهما في الغرب الذي دفعت ضرائب باهظة للتحرر منه. هذه هي المفارقة التاريخية القاسية التي ما نزال ندفع ضريبتها حتى هذه اللحظة، ولسنا ندري إلى متى سنستمر في دفعها. أمة تريد أن تتحرر وتستقل وتنافس الغرب بمساعدة الغرب نفسه! ولذا كانت علاقتها بالغرب الذي رحلت جيوشه عن ترابها علاقة شائكة ومعقدة منذ البداية، على خلاف ما كانت عليه علاقتها بالحكم العثماني الذي أفلتت من سلطانه دون رواسب أو ذيول.

لقد امتلأت الثقافة العربية بمظاهرها الثلاثة: الفكرية والعلمية والفنية منذ زمن ليس بالقريب بالحديث عن «الصدمة الحضارية» بيننا وبين الغرب. وككل المراحل



الانتقالية في التاريخ شهدت المرحلة الانتقالية العربية خلخلة واهتزازاً في منظوم القيم . ولكن الذي يميز المرحلة الانتقالية العربية من غيرها هو أن مخاضها العسير قد طال حتى انقلب أزمة مستحكمة تلف وجوه الحياة جميعاً . وتفاقت هذه الأزمة لأسباب موضوعية أخرى كالتفاوت في مستوى التطور الاجتماعي التاريخي أو التفاوت في الثروة بين الأقطار العربية ، أو تضخم الذات ومحاولة «تهميش» الآخر، إضافة إلى ما صنعتها السياسة وأمور أخرى ، فانفتت لغة الحوار أو كادت ، وحل محلها قدر غير يسير من سوء التفاهم الذي أوشك أن يكون ، بل كان اتهاماً . . . وهكذا سالت الشُّعاب بنا ، وانتبد كل فريق شعباً ، وتجزأ مفهوم الثقافة تجزؤاً مروّعاً ، وضاعت فكرة «التحديث» أو اضطربت في النفوس . فاستعصم بعضنا بالماضي يريد أن يفرض على التاريخ قانوناً غريباً عن منطقته ، فالتاريخ لا يكرّر نفسه ، وكشف بذلك عن موقف مثالي زائف يفضي بصاحبه إلى الاغتراب عن العصر . ولاذ بعضنا بالغرب يستعصم به من وهدة الواقع الدميم ، ويريد أن يملئ على التاريخ قانوناً غريباً عن منطقته ، فتاريخ الشعوب لا يستورد كما تستورد السلع ، فكشف بذلك عن موقف لا يقل زيفاً عن الموقف السابق ، ووقف الآخرون يحلمون بزمن ذهبي نبيل . ونسينا أن الذين لا يصنعون التاريخ يصنعهم التاريخ نفسه . لقد ضاعت المعايير التي يمكن أن نروّز أنفسنا بها ، واجتاحت المجتمع موجة عاتية من «التجريب والانتقاء» بدءاً من السياسة والاقتصاد ووصولاً إلى الأدب والنقد ، فكان من أمر هذا النقد ما قدّمت الحديث عنه في مطلع هذا البحث ، وكان من اتجاهاته هذا الاتجاه الأسطوري الذي غلت قدوره وفارت فوق نار شعرنا القديم ، فأوشكت أن تطفئ هذه النار ، وتحيلها رماداً . ولم يكن هذا الاتجاه — كما بيّنا — سوى ضرب من ضروب الحداثة المموّهة يُزيّف الواقع الشعري ، ويحط من قدره ، ويجرّده من حيويته ، فتغيب منه صورة الواقع الاجتماعي غيبة مطلقة ، وتختفي منه صورة المرحلة التاريخية التي عاشها أصحاب هذا الشعر اختفاء تاماً . وعبثاً نبحت في هذا النقد عن الشدائد والضرورات والأحلام والمخاوف التي كان يضطرب فيها المجتمع ، وعبثاً نبحت فيه عن الأحزان الفردية وانكسار الذات وخيبتها الموجهة وأشواقها وصبواتها ، بل عبثاً نبحت فيه عن حركة المجتمع المواردة ودأب الإنسان الذي لا يهدأ ولا ينقطع للتكيف مع شروطه التاريخية أو للتمرد عليها وتغييرها . وليس الواقع الطبيعي بأحسن حظاً

من هذا النقد من الواقع الاجتماعي ، فهو نقد يغيب هذا الواقع ويحيله بحيوانه ونباته وجماذه إلى عالم مفارق ، فالشعراء في رأي أصحاب هذا النقد لا يخلعون أحاسيسهم ومشاعرهم على كواهل الأشياء أو الحيوانات ، ولا تربطهم بهذا الواقع الطبيعي أية صلة لأنه - كما يدعون ببساطة - لا يلفت أنظار هؤلاء الشعراء ، ولا يثير انتباههم ، فأبصارهم شاخصة إلى السماء أبد الدهر ، فإذا ركبوا نياقهم فإنما هم يركبون ناقة السماء الخالدة ، وإذا صوّروا الصراع بين الصياد الرامي ، أو الصياد الكلاب وبعض حيوان الصحراء فإنما هم يتحدثون عن هذه المجموعات من كواكب السماء ونجومها ، وإذا صوّروا ظبية أو مهاة أو نخلة فإنما هم يصوّرون هذه الإلهة القديمة «الشمس» ، وإذا ذكروا ثوراً وحشياً فإنما هو ثور السماء المعبود لدى شعوب كثيرة . فإذا ضاقت بهم سبل القول ، ولم يجدوا نظيراً سماوياً أسطورياً لهذا الحيوان أو ذاك ، وظننت أنهم سيرتقون ما فتقوا ، زادوا في الحديث فتوقاً ، فظنوا بالتاريخ وأهله الظنون ، وزعموا أن صوتاً سينبعث في يوم قادم ما من جوف هذا الماضي البعيد ينطق بالحق الذي نحدثكم به !! هكذا يجوّفون هذا الشعر ، ويفرغونه من أهم خصائصه المتمثلة في كونه تصويراً للتجارب البشرية وتعبيراً عنها ، ويغيب منه الإنسان ، وتلاشى منه القيم وتختفي ، فليس ثمة قيم بلا إنسان ، أو إنسان بلا قيم . وهكذا يردّون الظاهرة الأدبية - وهي ظاهرة اجتماعية لها خصوصيتها - إلى مصادر مفارقة لا علاقة لها بالمجتمع . وهم حين يفعلون كل هذا يقطعون كل صلة بين مواقفهم النقدية ومواقفهم الاجتماعية فكأنما غابت عنهم حقيقة النقد ووظيفته ، فلم يدركوا أن النقد هو - في وضعه الدقيق - موقف ثقافي من المجتمع وقضاياه . وكأنما غاب عنهم أيضاً أنهم بهذا النقد لا يفسّرون الشعر وحده بل يفسّرون التاريخ أيضاً ، وبدلاً من أن يفسّروا الأسطورة تفسيراً تاريخياً شرعوا يفسّرون التاريخ تفسيراً أسطورياً . لقد قلبوا الحقائق رأساً على عقب فتوهّموا أن الإنسان يبني تاريخه وعالمه على غرار عالم الغيب والأساطير ، ولو تلبّثوا ودققوا لعرفوا أن الصواب هو نقيض هذا الوهم دون زيادة ولا نقصان ، فمن الثابت في التاريخ الإنساني أن الثقافة البدائية أقامت تصوّرها للعالم على نسق بناء المجتمع نفسه ، فالقوى الطبيعية تعقل وتؤثر كالإنسان ، وللأشياء أرواح ، وهنالك علاقات بين قوى الطبيعة وجوامدها شبيهة بما بين الإنسان ومجتمع الآلهة على نمط مجتمع الإنسان ، بل إن الآلهة نفسها تشبه الإنسان في الهيئة والصورة

إلى حدّ غير يسير. فهل نخطيء بعد هذا كله إذا قلنا إن هذا النقد ينظر إلى الإنسان التاريخي الذي يتطور داخل المجتمع نظرتة إلى الإنسان الأول غير التاريخي، بل يعيده إليه، ويشدّ عليه الوثاق جسداً وروحاً وعقلاً؟ إنه - بعبارة واحدة - «نقد لا تاريخي». لقد كان القرن التاسع عشر قرن التاريخ، فجاء هذا النقد يحاول أن يلغي بجرّة قلم فلسفة التاريخ والتاريخ نفسه!!

بل إن هذا النقد في أصوله، لا في واقعه الذي آل إليه على أيدي الدارسين العرب، يكاد يكون في هذا الأمر صورة من النقد البنيوي، فكلاهما يحاول أن يبعث مفهوماً صوفياً للتاريخ في الإبداع والعلوم الإنسانية.

وقد أفضى هذا النقد بأصحابه إلى النظر إلى اللغة - وهي أداة الأدب - نظرة لا تاريخية أيضاً، فلم تعد هذه الأداة - وفق رأيهم - تحتزن سياقاً تاريخياً اجتماعياً، بل غدت وقفاً على دلالاتها العتيقة لا تتجاوزها قيد أنملة، فليست هذه المسميات التي يذكرها الشعراء في أشعارهم تحيل إلى الواقع التاريخي البتة، بل تحيل إلى تلك الآلهة التي بعثوها من مراقدها، ومن لم يجدوا له مرقداً توهموه له، فانبتت صلة اللغة بالواقع الاجتماعي، وغدت لغة تحكي قصة الآلهة الغابرين أو تقصّ أطرافاً من أخبارهم، وتردّد أصداءهم الباقية وحسب. وكى يحتفظ هذا النقد باتساقه الموهوم تختيروا بعض شعاب هذا الشعر، وطفقوا يجوبونها بحذر شديد فلا يكاد أحد منهم يضع قدمه إلا حيث وضع السابق قدمه، وهكذا داروا جميعاً حول أغراض وموضوعات بعينها، بل حول قصائد بعينها، وهي قصائد قليلة تعدّ على أصابع اليدين. ولم يخطر ببال أحدهم - أو لم يرد - أن يختبر صحة ظنه بالنظر في شعاب هذا الشعر ومسالكة الأخرى.

وقد بدا لي بوضوح من تتبع هذا النقد - كما بدا لغيري -<sup>(١٦٤)</sup> أنه نقد من خارج النص، فهو لا يدرس الشعر بل يبحث عن مصدره الخارجي ومادته الخام، ويزداد النظر انحرافاً حين يرى مصدراً وحيداً لهذا الشعر هو «الأساطير الدينية». وهكذا تغيب أركان الظاهرة الأدبية الأخرى، ويتحوّل النقد إلى ملحق هزيل بعلم الأنثربولوجيا. فإذا سألت عن نشاط اللغة الخلاق، وعن جماليات العمل الشعري، وعن بنية القول الشعري الخاصة المتميّزة من بنية القول العادي، أو عن البنية المميزة لقول شعري من قول شعري



آخر، أو عن وظائف اللغة المختلفة لم تظهر بشيء أي شيء!! فليس الاستخدام الفني للغة من هموم هذا النقد أو ما يشبه الهموم. وقد يعترض معترض فيقول: إنك تطلب من هذا النقد ما لم يطلبه من نفسه، وما لم يجعله وكده ومقصده. وهذا قول مردود بأمرين: أولهما يتصل بالمذهب نفسه، فهو - كما يقدمه أصحابه - مذهب في النقد الأدبي لا في حقل آخر من حقول المعرفة، وإذن إن مهمته الأولى هي البحث في بنية العمل الأدبي وتقويمها وتفسيرها والحكم عليها، وأما الحديث عن محمولات النص وكأنها جزء منفصل عن البنية فموقف نقدي لا يخفى عواره. وثانيهما يتصل بأصحاب هذا المذهب، فقد نصّ بعضهم على أنه: دراسة في الصورة الشعرية أو الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري وسوى ذلك من العنوانات التي تقتضي معرفة طبيعة المادة التي يعالجها الدارس. وآية هذا كله أننا أمام نقد تتساوى فيه النصوص الجيدة والرديئة، بل لعلّ الرديئة تكون أصلح له وأنسب لأنه لا يروز هذا الشعر بروائز الفن ومعايره، بل يرويه بموادّه الخام ولا سيما المادة الأسطورية. وبناء على ما سبق لا نغلو ولا نخطيء إذا وصفنا هذا النقد بأنه «نقد لا فني». وهكذا تغيب من هذا النقد القيم الفنية الجمالية كما تغيب منه القيم الإنسانية على نحو ما وضحت سابقاً. وليس تزيده ولا فضولاً أن نذكر بأن اكتشاف المنهج الملائم لدراسة مادة ما وتفسيرها يقتضي أولاً تحديد طبيعة هذه المادة المدروسة، وإلا فإن الفوضى والانحراف والخطأ ستكون المآل الكئيب الذي تؤول إليه هذه الدراسة. وهذا هو المآل عينه الذي آلت إليه تطبيقات النقد الأسطوري على شعرنا القديم، فقد اندفعت هذه التطبيقات في غمرة الفرح بالتجريب والتجديد والاكتشاف تدرس هذا الشعر - وهو مركّب معقّد كثيف - كما لو كان مزيجاً بسيطاً يمكن بيسر تحليله إلى عوامله الأولية دون أن يفسد، وقادها هذا الدرس إلى تفريغه من مضمونه الإنساني الحارّ المتجليّ تجلياً راقياً. وأوغلت في الخطأ - على نحو ما لاحظ د. شكري الماضي - حين اتخذت القصيدة وسيلة لتأكيد نظرة الشاعر إلى العالم وأشياءه، أي حين قسرت القصيدة وطوعتها لخدمة فكرة المذهب، وكان ينبغي عليها أن تبدأ من القصيدة لتكشف رؤيتها للعالم وأشياءه، فكشفت بذلك عن فهم غير دقيق لطبيعة المادة المدروسة، وعن تصوّر غير دقيق أيضاً لوظيفة المنهج. إن الشعر حياة جمالية للعالم، وليس تعداداً لأشياءه أو نظماً خائياً لهذه الأشياء. وإن المنهج وسيلة وطريقة للتحليل والتفسير ولذا لا بد من

ملاءمته لهذه المادة التي يعالجها واصفاً ومحللاً ومفسراً، وليس وسيلة لتأكيد فكرة قائمة في الذهن، إنه وسيلة لاختبار الفروض العلمية لا لتأكيد ما بأي ثمن، ولو كان هذا الثمن تزييف المادة المعالجة وتغيير طبيعتها.

وكان من جملة هذا الحصاد المتر الذي حصده هذه الدراسات حكمها على هذا الشعر بالخمول والعقم - وهي تريد فيها تزعم أن تبث نسغ الحياة في عروقه - حين قرأته هذه القراءة المكتملة التامة الوفاء، فحولته إلى «رموز» جامدة صلبة لا يزيد بها الزمن التاريخي إلا صلادة وانكماشاً على ذاتها، فهي أشبه «بالكليشيات» التي نصب منها ماء الحياة. وقد اعترى هذه التطبيقات قدر من عدم الدقة في فهم النصوص الشعرية أو من الالتواء بهذا الفهم، وانبى على هذا الخلط والالتواء أحكام تعزز هذا النقد فازداد الأمر بلبلة واضطراباً.

وبعد هذا كله، بل قبل ذلك كله، أين يقع هذا النقد من النقد الأسطوري الذي أرسى أصوله وبناء أصحابه الغربيون؟ لقد لاحظ د. الغدّامي مرةً - وهي ملاحظة دقيقة - أن في نقدنا الراهن بمذاهبه المختلفة مقادير من شخصيات نقادنا وثقافتهم تفوق ما فيه من أصوله الأولى، قال: «وأنا أزعم أن مصطلحاتنا التي تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحولات تجعلها مختلفة، وبالتالي فهي جديدة، وتعريبنا لها ليس مجرد ترجمة، ولكنه تهجين وتوليد يفضي إلى مولد جديد.

إن البنيوية والتشريحية والسيمولوجية لدى كتابنا هي ممارسات نظرية وتطبيقية فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية. وربما أقول - بلا تحفظ - إن فيها من الذاتية الشخصية للمؤلف المعين أكثر مما فيها من العموميات الثقافية والتاريخية الماثورة بالوعي العام» (١٦٥).

إن انطباع المذاهب والفلسفات بطوابع الشعوب التي تنتقل إليها من الحقائق المقررة في تاريخ الفكر والحضارات، وليس يعرف التاريخ فلسفة كبرى انتقلت من حضارة إلى حضارات أخرى دون أن تطبعها شعوب هذه الحضارات بطوابعها القومية، وتمنحها مذاقاً خاصاً وسمات متميزة. ولكن تطوير هذه الفلسفة أو ذلك المذهب النقدي الذي هو تعبير عنها يقتضي أمرين: معرفة ثقافتنا وأصولها معرفة دقيقة، ومعرفة ذلك المذهب أو الفلسفة معرفة استيعاب وتمثل وامتلاك ونقد،

والأفاننا سنضع فف غمار التجرب و«التلفق». و قد بدا لى أن فى نقانا الأسطورى لشعرنا القاءم مقاراً بل مقاءر ضخمة من هاء «التلفق» تفاقت حتى عقت على أصوله الأولى. وآة ذاك موقف هؤلاء النقاء من هاء الصور التى تتكرر فى هاء الشعر كصورة المرأة والشور الوحشى ومار الوحش وغيرها، فقد سموا هاء الصور صوراً نمطية، وفهموها فهماً بعىداً كل البعا عن مفهوم «الصور النمطية» التى تتجها «الأنهاط الأولى أو العليا» التى تهاث عنها «يونج» وطبقها «فراى» فى النقء، و«إلفاء» فى اءاسة الأءىان، وآخرون من أصحاب هاء الماذهب. بل هم قا فعلا ما يوشك أن يكون نقىضاً لهاء المفهوم حين مضوا يتعقبون فئات الحكاية وىجمعونه لىصنعوا منه حكاية أسطورية ذات مآوى واحد لا يتغير، وظنوا أن تكرار المآوى أو أجزاء منه ىشكل صورة نمطية، فكشفوا بذلك عن تصور مغلو ط لمفهوم «الصور النمطية» لأن هاء الصور شكلية صرف لا تتعاا بالمضمون بل تتعاا بالشكل. إنها تلك الصور الكونية المعبرة عن أغوار النفس البشرية السحقة، والمأولة عن «الأنهاط العليا» التى يرثها كل إنسان من جنسه البشرى، فكل «يوتوبيا» تسعى لآلق ساحة نفسية مهيأة للسعى والعمل من أجل استعاا العصر الذهبى هى صورة نمطية تكرر صورة عا، ووفقاً لهاء التصور تكون جمهورية أفلاطون، وشىوعية ماركس، والفردوس المفقوا للآون صوراً نمطية تكرر الصورة الأولى على الرغم من اآآلاف هاء الصور اآآلافاً هائلاً فى مضامینها. وتكون كل رحلة إلى العالم الآخر يعقبها الانبعاث من اءاء صور نمطية كرحلة السناباء، أو رحلة «أولیس» إلى بیت الموتى، أو اءول «یونس» علیه السلام فى بطن الآوت، أو إلقاء «یوسف» علیه السلام فى البثر أو... فهاء كلها صور استعارية للموت، وهى صور نمطية شكلية صرف على الرغم مما بین مضامینها من اآآلاف وفرق. ویتضح بآلاء باهر من الأسطر السابقة التباين الضخم فى مفهوم «الصور النمطية» بین نقاء شعرنا القاءم ونقاا الأسطورة فى الغرب. لقا فهم الباعآون فى شعرنا القاءم «التكرار» فى الموضوعات الشعرية أو فى الصور الجزئية فهماً مغلو طاً حين ظنوا أنه «صور نمطية» بماءلوا الذى أرساه وأصله أصحاب الماذهب الأسطورى فى الغرب، وغرب عنهم أن مصطلحات أى علم هى تاریخ هاء العلم.



وعلت موجة «التلفيق» حتى ابتلعت في جوفها بقايا هذا المذهب النقدي ، فلم يخطر ببال أحد من هؤلاء الباحثين الأفاضل أن يسأل عن طبيعة النماذج الأسطورية التي رآها في هذا الشعر: أهى أساطير غير منزاحة أم هى نماذج أسطورية فى عالم قريب من التجربة البشرية أم . . . ؟ فكأنما قد غاب عنهم أن نقاد الأسطورة فى الغرب لم يسووا بين الأدب والأسطورة حين حاولوا ربط هذا الأدب بالأعماق السحيقة للنفس البشرية ، بل فرقوا بينهما تفريقاً واضحاً يتمثل بمفهوم «الانزياح» ، فالأدب - فى مفهوم أولئك الغربيين - أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية ، ووظيفة النقد معرفة هذا الانزياح .

ولم تظفر بعض قضايا هذا النقد المعقدة باهتمام الباحثين العرب ، فأصمّوا آذانهم دونها ، واستغشوا ثيابهم ، فلم نجد أحداً منهم يتحدث من قريب أو بعيد عن «أنماط التحول» أو عن بعضها فى هذا الشعر، فلم يتحدثوا عن نمط «المخادع» أو عن نمط «الطفل» أو عن غيرهما من الأنماط ، فهل كان هذا الشعر خالياً من هذه الأنماط وفقاً للتفسير الأسطوري ؟ وصاح هؤلاء الباحثين صائح عجول ، فاندفعوا يتدافعون بالمناكب والأيدي فى درب شائك عسير لا يعرفون ريثاً ولا أناة ، ولم يتوقف واحد منهم - ما عدا د . إبراهيم عبدالرحمن فى مواطن يسيرة - ليلقي النظر على هذه القصيدة أو تلك بوصفها بنية مغلقة تتضافر أجزاؤها وتتضام لتعبر عن «مقولة» واحدة بعبارة د . إبراهيم نفسه . بل مضوا يتحدثون مسرعين عن جزء من هذه القصيدة أو تلك مغفلين بقية أجزاء القصيدة إغفالاً تاماً فكأنها فضلة لا تستحق النظر! وهكذا تمرّقت القصائد بين أيديهم شرّ ممزق ، وغدا الشعر الجاهلي فى هذا الموكب الأسطوري المهيب رذايا تستودع فى الطريق إلا نتفاً يسيرة منه مجموعة على عجل من هنا وهناك تعلّقها الآلهة المنبعثة من مراقدها على أعراف خيولها المطهمة دلالة عليها ليس غير . . . وما أكثر ما فُهمت هذه «التنف أو البقايا» فهماً ملتوياً غريباً تنقصه الدقة ويعوزه الصواب ! لقد ذبحوا الشعر من الوريد إلى الوريد ، وطاروا إلى أساطيرهم يستظلون ظلالها الوارفة ، ويحلمون بتاريخ غابر حاضر قادم من ريش وذهب وحرير!

قد يُدركُ المتأنّي بعضَ حاجتِهِ

وقد يكونُ مع المستعجلِ السزْلُ

## الهوامش

- (١) عبدالفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي . دار المناهل - بيروت ١٩٨٧م
- (٢) لمزيد من المعلومات حول نظرية «فراي» انظر الفصل الخاص بـ «نظريات الأساطير» من الكتاب المذكور. ترجمة: حنا عبود.
- (٣) لمزيد من المعلومات حول آراء «يونغ» وعلاقتها بالأدب، وحول الأنثربولوجيا الثقافية، انظر «المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي».
- (٤) شكري عياد: موقف من البنيوية ص: ١٩٦، مجلة فصول. العدد الأول.
- (٥) إمرسيا إلياد: الدنيوي والمقدس ص: ٩.
- (٦) المرجع السابق: ص: ١٢.
- (٧) المرجع السابق: ص: ١٤٣.
- (٨) المرجع السابق: ص: ١٨٩ وما بعدها.
- (٩) المرجع السابق: ص: ١٩٠.
- (١٠) المرجع السابق: ص: ١٢٦ وما بعدها.
- (١١) المرجع السابق: ص: ١٩١ وما بعدها.
- (١٢) الأسطورة: ك.ك. راثفين. ترجمة جعفر صادق الخليلي ص: ٩.
- (١٣) المرجع السابق: ص: ١٠ و ١١ و ٥٩ ومواطن أخرى.
- (١٤) المرجع السابق: الفصل الأول «الأساطير والنظريات الهومرية».
- (١٥) المرجع السابق: ص: ٩٣.
- (١٦) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص: ١٢١.
- (١٧) مرجليوث: أصول الشعر العربي.
- (١٨) الصورة الفنية ص: ١٢٣ وما بعدها.
- (١٩) المصدر السابق: ص: ١٢٧.
- (٢٠) المصدر السابق: ص: ١٤٠.
- (٢١) المصدر السابق: ص: ١٤٣.
- (٢٢) شرح أشعار الهذليين: شعر أبي كبير الهذلي ق: ص: ١١١. الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٣٨٥ - ١٩٦٥م.
- (٢٣) الصورة الفنية: ص: ١٥٧.
- (٢٤) المرجع السابق: ص: ١٥٧.
- (٢٥) نصرت عبدالرحمن: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان/ الأردن ١٩٨٥م.
- (٢٦) المرجع السابق: ص: ١٤٨.
- (٢٧) شعر أبي ذؤيب الجاهلي: ص: ١٧٩.

- (٢٨) المرجع السابق: ص: ١٨٦ .
- (٢٩) شرح أشعار الهذليين: ق ص: ٦٣ .
- (٣٠) المصدر السابق: ق ص: ٣٤ .
- (٣١) المصدر السابق: ق ص: ٣٤، ص ٤٤، ص ٨٢، ص ٨٦، ص ٩١، ص ١٤٦ .
- (٣٢) المصدر السابق: ق ص: ٥٠ .
- (٣٣) شعر أبي ذؤيب الجاهلي: ص: ١٨٧ .
- (٣٤) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. دار الأندلس. بيروت ط ٢. ١٩٨١ م.
- (٣٥) المرجع السابق: ص: ٨٧ .
- (٣٦) المرجع السابق: ص: ٩٩ .
- (٣٧) المرجع السابق: ص: ١٠٣ .
- (٣٨) المرجع السابق: ص: ١٢٤ .
- (٣٩) المرجع السابق: ص: ١٢٥ .
- (٤٠) المرجع السابق: ص: ١٣٠ .
- (٤١) المرجع السابق: ص: ١٣١ .
- (٤٢) انظر وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية: قصة الثور الوحشي .
- (٤٣) المرجع السابق: الموضع نفسه .
- (٤٤) الصورة في الشعر العربي: ص: ١٢٨ .
- (٤٥) المرجع السابق: ص: ١٣١ .
- (٤٦) المرجع السابق: ص: ١٣٤ .
- (٤٧) المرجع السابق: ص: ١٣٤ وما بعدها .
- (٤٨) المرجع السابق: ص: ١٣٥ .
- (٤٩) المرجع السابق: ص: ١٣٦ .
- (٥٠) المرجع السابق: ص: ١٣٧ «الهامش» .
- (٥١) سورة النحل. آية: ٥٨ و ٥٩ .
- (٥٢) سورة الإسراء. آية: ٣١ .
- (٥٣) الصورة في الشعر العربي: ص: ١٣٨ .
- (٥٤) المرجع السابق: الصفحة نفسها .
- (٥٥) المرجع السابق: الصفحة نفسها .
- (٥٦) المرجع السابق: ص: ١٤٠ .
- (٥٧) المرجع السابق: ص: ١٤١ وما بعدها .
- (٥٨) المرجع السابق: ص: ١٤٤ .
- (٥٩) المرجع السابق: ص: ١٤٤ وما بعدها .
- (٦٠) المرجع السابق: ص: ١٤٥ .
- (٦١) المرجع السابق: ص: ١٤٤ .
- (٦٢) المرجع السابق: ص: ١٤٩ .
- (٦٣) المرجع السابق: الصفحة نفسها .



- (٦٤) الشعر الجاهلي : قضاياها الفنية والموضوعية ط ٢ . ص : ٢٥٨ .
- (٦٥) التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي . مجلة فصول .
- (٦٦) الشعر الجاهلي : ص : ١٢ .
- (٦٧) المرجع السابق : ص : ٧١ .
- (٦٨) المرجع السابق : ص : ٢٧٥ .
- (٦٩) المرجع السابق : ص : ٢٦٨ .
- (٧٠) المرجع السابق : ص : ٢٧٨ .
- (٧١) المرجع السابق : ص : ٣١٦ .
- (٧٢) الرحلة في القصيدة الجاهلية . الباب الثاني ومقدمة الطبعة الثانية .
- (٧٣) الشعر الجاهلي . ص : ٣٢١ ، وانظر ص ٣١٩ .
- (٧٤) مجلة فصول المجلد الثالث ص ١٣٣ وما بعدها ، وانظر الشعر الجاهلي ص : ٣٣٠ وما بعدها .
- (٧٥) المرجع السابق : ص ١٣٢ .
- (٧٦) الشعر الجاهلي : ص ٣٢٢ .
- (٧٧) المرجع السابق : ص ٣١٦ .
- (٧٨) فصول ، المجلد الثالث .
- (٧٩) المرجع السابق : ص : ١٣١ .
- (٨٠) الشعر الجاهلي : ص : ٣٣٥ وما بعدها .
- (٨١) فصول ، المجلد الثالث .
- (٨٢) انظر القصيدة في المفضليات ، وديوان الشاعر: صنعه د. ناصر الدين الأسد، معهد المخطوطات بالقاهرة، ومختارات من الشعر الجاهلي : أحمد راتب النفاخ طبعة دار الفكر بدمشق .
- (٨٣) فصول ، المجلد الثالث .
- (٨٤) المرجع السابق : ص : ١٣٧ .
- (٨٥) المرجع السابق : الصفحة نفسها .
- (٨٦) ديوان الأعشى . شرح وتعليق د. محمد محمد حسين . نشر مكتبة الآداب بالجهاميز . القصيدة رقم «١٣٩» .
- (٨٧) فصول ، المجلد الثالث ص ١٣٩ .
- (٨٨) ديوان الأعشى . ص : ٢٥٠ .
- (٨٩) فصول ، المجلد الثالث ص ١٣٩ .
- (٩٠) الصورة في الشعر العربي . ص : ٦٨ .
- (٩١) المرجع السابق . ص : ٦٥ .
- (٩٢) المرجع السابق : ص : ٦٦ .
- (٩٣) مواقف في الأدب والنقد ص : ١٠٦ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٠ م .
- (٩٤) المرجع السابق . ص : ١٠٧ .
- (٩٥) المرأة في شعر الأعشى ، دار الصدر لخدمات الطباعة ١٩٨٧ م .
- (٩٦) مواقف في الأدب والنقد . ص : ١٠٧ .

- (٩٧) المرجع السابق : ص : ١١١ .
- (٩٨) أحمد كمال زكي : التفسير الأسطوري للشعر القديم . ص ١١٥ . فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، إبريل ١٩٨١ م .
- (٩٩) المرجع السابق : ص : ١١٨ .
- (١٠٠) المرجع السابق : ص : ١١٨ وما بعدها .
- (١٠١) المرجع السابق : ص : ١٢٣ .
- (١٠٢) المرجع السابق : الصفحة نفسها .
- (١٠٣) المرجع السابق : ص : ١٢٤ .
- (١٠٤) المرجع السابق : ص : ١١٩ وما بعدها .
- (١٠٥) المجلة العربية للعلوم الإنسانية - العدد السادس - المجلد الثاني - الكويت ١٩٨٢ م .
- (١٠٦) المرجع السابق : ص : ١٠٨ .
- (١٠٧) المرجع السابق : ص : ٨٠ .
- (١٠٨) نجيب البهيتي : تاريخ الشعر العربي . الباب الأول (ص : ٧-٤٣) دار الفكر . مكتبة الخانجي .
- (١٠٩) المرجع السابق : ص : ٨٥ .
- (١١٠) المرجع السابق : الصفحة نفسها .
- (١١١) أرنست فيشر : الاشتراكية والفن : ص : ٢٣ .
- (١١٢) المرجع السابق ص : ٢٨ .
- (١١٣) المرجع السابق : ص : ٥٥ .
- (١١٤) مدخل إلى دراسة المعنى : ص : ١٠١ .
- (١١٥) المرجع السابق : ص : ١٠٣ .
- (١١٦) المرجع السابق : ص : ٩١-٩٣ .
- (١١٧) المرجع السابق : ص : ١٠٠ .
- (١١٨) المرجع السابق : ص : ٩٩ .
- (١١٩) انظر على سبيل المثال لا الحصر : البهيتي : تاريخ الشعر العربي . مصطفى عبداللطيف الجاويك : المرأة في القرن الأول للهجرة . رسالة دكتوراه مخطوطة مقدمة إلى جامعة الإسكندرية . وهب رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية (الباب الثاني خاصة) .
- (١٢٠) مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة . ص : ٨٦ .
- (١٢١) تاريخ الشعر العربي : ص : ٤٥ .
- (١٢٢) رومية : قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي ، فصل «أصول وتقاليد» .
- (١٢٣) المرجع السابق : ص : ٨٠ .
- (١٢٤) العنكبوت ، الآية : ٦١ .
- (١٢٥) العنكبوت ، الآية ٦٣ .
- (١٢٦) الزمر ، الآية ٣٨ .
- (١٢٧) مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي : ص : ٦٠ وما بعدها .
- (١٢٨) مدخل إلى دراسة المعنى : ص : ٨٧ .
- (١٢٩) المرجع السابق : ص : ٩٥ .

- (١٣٠) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٣١) الشعر الجاهلي «تفسير أسطوري». دار المعارف، ١٩٨٦م ط ١.
- (١٣٢) المرجع السابق: ص: ٨٦.
- (١٣٣) عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب. ص: ٢٦، الدار التونسية للنشر ١٩٨٩م.
- (١٣٤) المرجع السابق: ص: ٢٧ وما بعدها.
- (١٣٥) محمد عصفور: روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي. بحث مقدم لدورة الشابي الرابعة في فاس ١٠-١٢/١٩٩٤م.
- (١٣٦) نقلاً عن المرجع السابق.
- (١٣٧) الشعر الجاهلي: ص: ٨٧.
- (١٣٨) انظر: علي سامي النشار: نشأة الدين.
- (١٣٩) الشعر الجاهلي: ص: ٨٧ و ١٠٤ و ١٠٥.
- (١٤٠) المرجع السابق: ص: ١٠٤.
- (١٤١) المرجع السابق: ص: ١٠٤.
- (١٤٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي: ص: ٤١٥. الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف.
- (١٤٣) الأنبياء: آية: ٥.
- (١٤٤) الصافات: آية: ٣٦.
- (١٤٥) الطور: آية: ٣٠.
- (١٤٦) الحاقة: آيات: ٣٨-٤٢.
- (١٤٧) الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن. مادة «شعر» تحقيق: صفوان داوودي. ط ١، ١٩٩٢م، دار القلم. دمشق.
- (١٤٨) الشعر الجاهلي: ص: ١٠٥.
- (١٤٩) المرجع السابق: ص: ١١٠.
- (١٥٠) المرجع السابق: ١٢٥.
- (١٥١) المرجع السابق: ص: ١٢٧.
- (١٥٢) ديوان مجنون ليلى. جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج. مكتبة مصر. بلا تاريخ.
- (١٥٣) الشعر الجاهلي: ص: ١٤٢.
- (١٥٤) المرجع السابق: ص: ١٦٢.
- (١٥٥) المرجع السابق: ص: ١٦٤.
- (١٥٦) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
- (١٥٧) المرجع السابق: ص: ١٦٦.
- (١٥٨) المرجع السابق: ص: ١٦٧.
- (١٥٩) المرجع السابق: ص: ١٦٨.
- (١٦٠) المرجع السابق: ص: ١٦٩.
- (١٦١) المرجع السابق: ص: ١٧٠.
- (١٦٢) المرجع السابق: ص: ١٧١ وما بعدها.
- (١٦٣) المرجع السابق: ص: ١٨٠.
- (١٦٤) شكري الماضي: «من إشكاليات النقد العربي المعاصر»، بحث مخطوط وقفت عليه منذ سنوات، وأظنه نشر في مجلة الاجتهاد البيروتية.
- (١٦٥) ثقافة الأسئلة ص: ٢٠٣، كتاب النادي الأدبي الثقافي ١٤١٢-١٩٩٢م.



## الباب الثاني

### محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم

المدخل : أغراض أم رموز؟

الفصل الأول : رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة

الفصل الثاني : رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة



## المدخل

### أغراض أم رموز؟

ما أكثر المتحمسين لأدبنا القديم! وأكثر منهم الهاجعون في ظلاله، وقد رزق هؤلاء وأولئك قدرا وفيرا من اليقين الهادئ المطمئن، وأقدارا من الغبطة الكاذبة والفتنة بوساوس النفس. ولم تفلح موجة الحداثة - على اختلاف منابعتها وشواطئها، وهو اختلاف ليس باليسير ولا الهين لمن ينعم النظر - في بناء ذائقة شعرية جديدة تفوق الذائقة الشعرية القديمة أو ترثها. وأمست حالنا في النقد والأدب - كحالنا في وجوه حياتنا الأخرى - مزيجا متداخل العناصر، ومتفاوت السمات، تتقارب ملامحه حتى تتآخى أو تتجانس حيناً، وتختلف حتى تتقاطع وتتدابر أغلب الأحيان. وتلف المرء حيرة مَرَّة غامضة وهو يتأمل صورة الحياة العربية الراهنة، فإذا هي قطعة من «الموزاييك» عشت بها يد الدهر العابثة الماكرة فنسخت ما فيها من تجانس وانسجام، وأحالتها أشتاتاً متداخلة لا تعبر عن الوحدة بقدر ما تعبر عن الخلخلة واهتزاز منظومة القيم. وليست المشكلة في الخلخلة والاهتزاز - فهاتان سمتان جوهريتان من سمات المجتمعات في مراحل التحول والانتقال - ولكنها في عمق الخلخلة وشدة الاهتزاز واستمرارهما مما ينذر بالتحلل والتفتت أكثر مما يرشح للتماسك والوحدة. ولست أريد أن أستكثر لهذا الحديث المقاصد، بل أريد أن أصرفه عما لا ينبغي له إلى أمر النقد والأدب، فليست حياتنا الأدبية الراهنة سوى تعبير رمزي عن وجوه حياتنا الأخرى. وليس يصح - وفاء بحق المنهج - أن نتحدث عن الأدب والنقد كما لو كانا نسقين مغلقين أو منعزلين عن الظواهر والأبنية الاجتماعية الأخرى. ووفاء بهذا الحق - قبل غيره - كانت تلك الإشارة السابقة.

\*\*\*



لقد استطاعت تيارات الحداثة أن تشعل بين جوانحنا قلق السؤال - وهذا نصر كبير لها، ومكسب عظيم لنا دون ريب - فسرت في النفوس رغبة جديدة مغامرة لا تكتفي بإعادة اكتشاف العالم بل تصبو إلى صياغته من جديد . وكانت الحداثة في النقد والأدب - بغض النظر عن تقويمها الشامل الآن - وجهها بارزا مضيئاً من وجوه الحداثة العربية . ولكن هذه الحداثة الأدبية وقعت ، إلا أقلها - وهي تنظر إلى شعرنا القديم - أسيرة مفارقة غريبة شكل لحمتها وسداها طرفان متباعدان هما التراث النقدي العربي والنقد العالمي المعاصر، فظهرت جهود نقدية ممتازة حاولت قراءة تراثنا الشعري القديم وهي تئن تحت وطأة المفارقة المذكورة . لقد كانت هذه الجهود مفتونة بدهشة الكشف عن جوانب ثرية جدا في القصيدة الجاهلية . وأسعفها في ذلك أيما إسعاف خبرتها النقدية الجديدة بما فيها من أدوات نقدية ومعرفية لا عهد للدرس العربي بها من قبل . وكانت هذه الجهود مأخوذة بحركة الشعر الجديد تغار عليها، وتنافح دونها، وتحس أنها الوجه النقدي لها قبل سواها، أو قل إنها تنتميان إلى مشروع واحد هو مشروع «الحداثة» وتتبادلان حق الاعتراف بمشروعية الوجود، ولم يكن من هموم حركة النقد الجديد تأكيد حق الاعتراف بالقصيدة القديمة أو بمشروعية وجودها، فذلك حق مكتسب تاريخيا، ومتفق عليه عبر أجيال كثيرة متلاحقة . بل بدت القصيدة القديمة - بما تملكه من جلال الماضي وسحره الغامض وخطوته الجبارة على الشخصية العربية وتغلغله في بناء هذه الشخصية - منافسا عنيدا للقصيدة الجديدة . وبدا زما غير قصير للنقاد الجدد - وكثير منهم شعراء جدد - أن هذه المنافسة العاتية لا تحسم إلا بسجال مرير يدور على جبهتين : جبهة القصيدة القديمة وفيها تتكشف عيوب هذه القصيدة وعوراتها، وجبهة القصيدة الجديدة وفيها تبرز إيجابيات هذه القصيدة ومحاسنها، وهي - في كثير منها على نحو ما هو معروف وشائع - تكاد تكون نقائص تلك العيوب والعورات . وقد أسعف النقاد الجدد في هذه المعركة أيما إسعاف النقد العربي القديم والنقد العالمي المعاصر على حد سواء . أما إلى أي مدى استطاعت القصيدة الجديدة - ولما يمض على عمرها إلا أقل من نصف قرن - أن تحافظ على حيويتها وتجدها المستمر، وأن تكون بنجوة من عيوب أختها القديمة فذلك أمر آخر ليس هذا موطن الحديث عنه .



لقد تورطت حركة النقد الجديد، وهي تعالج القصيدة العربية القديمة، باقتراض جملة من الأفكار والمفاهيم المستمدة من النقد العربي القديم بدل أن تستمد هذه الأفكار والمفاهيم من القصيدة نفسها، يدفعها إلى ذلك أمران :

أولهما : الرغبة - الصريحة أو المضمرة - في تأكيد عيوب هذه القصيدة .

ثانيهما : وعورة القصيدة القديمة وكثرة عثار الطريق إليها . وهي وعورة لا تأتي من جهة واحدة، بل تأتي من جهات شتى ، فلغة هذه القصيدة - وهذه أقل الصعوبات وعورة واعتياصا - جافية كزة غريبة يفصل بينها وبين الحساسية اللغوية الجديدة أزيد من خمسة عشر قرنا من تطور الحس اللغوي . ومذاهب شعرائنا القدامى في التصور والتعبير - على كثرة ما قيل وشاع من انكشاف معاني الشعر القديم وقربها - مذاهب غير واضحة ولا مكشوفة، بل هي إلى الغموض أقرب وبه أمس رحما . وتقاليد هذه القصيدة - على كثرة ما قال فيها الناس وحبروا - هي الغموض عينه صرفا . وعلاقة هذه القصيدة بما درج النقاد على تسميته «مناسبة القصيدة» ليست قريبة المطلب أو سهلة المنال . ومفهوم «أغراض الشعر» مفهوم بائس وضرير، بل لعله أبعد مفهومات نقدنا القديم عن الصواب وأشدّها إيغالا في المغالطة، وأقواها تعبيرا عن النظرة الجزئية الضيقة وقصر النظر. وقل مثل ذلك أو قريبا منه في أمر المطالع والخواتم وطرق التخلص من غرض إلى غرض - على حد تعبيرهم أو تسميتهم - . بعبارة واحدة : إن القصيدة الجاهلية - خلافا لكثير مما تراكم في الكتب الدائرة بين أيدي الناس - قصيدة مراوغة دقت فيها آثار الصنعة حتى خفيت، فخدعت كثيرا من القراء والباحثين، لا فرق في ذلك يذكر بين متعصب لها ومتعصب عليها . أو قل : إنها مدينة الأسرار التي لا تبوح بأسرارها إلا بعد مداورة طويلة وشقاء بالغ . ولقد أخذت حركة النقد الجديد - إلا قليلا منها - هذه المفاهيم النقدية الضيقة القاصرة، واطمأنت إليها دون فحص أو مراجعة، فآلت إلى ما آل إليه أولئك المتحمسون والهاجعون في ظلال تلك القصيدة من ضيق النظرة ومحدودية الرؤية وهشيم الحصاد . وقد تكون رغبة جامحة أن يحاول المرء الحديث عن هذه القضايا النقدية جميعا ابتداء من القصيدة القديمة نفسها لا من النقد الذي أقيم بناء عليها . ولذا فإنني سأقصر القول على مفهوم «الغرض الشعري» سالكا سبيل

الانتقاء، لا سبيل الحصر والاستقصاء، لعل بذلك أفلح في تصحيح هذا المفهوم النقدي أو في تعديله وتنقيحه.

لا يخلو كتاب من كتب نقدنا القديم - فيما أعرف - من التعرض الصريح لمفهوم «الغرض الشعري» أو من الإشارة أو الإيحاء إليه. ويتفق أولئك النقاد على أن القصيدة العربية المركبة - بتعبير حازم القرطاجني - مكونة من مجموعة من الأغراض الشعرية المختلفة كالأطالال والغزل ووصف الصحراء ومشهد الصيد والفخر والهجاء والمدح والحكمة وسواها. . . ويتحدثون عن كل غرض من هذه الأغراض حديثا منبت الصلة بالحديث عن الأغراض التي تتلوه، أو تسبقه في القصيدة الواحدة. بل هم يعتقدون الصلة بين القصائد - مهما تباينت طبيعة وتصورا ووظيفة وقائلا وزمنا ومكانا - حين يتحدثون عن الغرض الواحد. وتتجلى هذه الصلة - مضمرة كانت أو صريحة - بهذه الأحكام النقدية الجزئية التي تتناثر على امتداد درب النقد القديم. فهذا أمدح بيت، وذلك أغزل بيت، وذلك أهجى بيت، والرابع أحكم بيت وهكذا. . . وهذا أوصفهم للمطر، وذاك أوصفهم للناقة وذلك أوصفهم للخيل، والرابع أوصفهم للخمر والحمر الوحشية وهكذا. . . وهذا أسبقهم إلى تقييد الأوابد، وذاك أكثرهم تفننا في الاعتذار، وذلك أوصفهم لربّات الحجال، والرابع مداحة نواحة وهكذا. . . والحديث قياس. وليس في هذه الأحكام الجزئية ما يضر، بل هي مطلوبة ونافعة، وقد أدت خدمة جليلة لدراسة الشعر العربي ودارسيه. ولكن الذي يضر ولا ينفع هو أن نتوهم أن هذه الموازنة السطحية العجول هي نقد الشعر وتحليله وتأويله. إن أولئك النقاد لم يشعروا - وهم يفرقون ما اجتمع، ويجمعون ما تفرق - بأنهم قد عبثوا بوحدة القصيدة أيما عبث فأفسدوها، ولم يحسوا أنهم قد أحلوا مفهوم «الغرض الشعري» محل «مفهوم القصيدة» واستبدلوه بها، وربما لم يدركوا أنهم أسسوا نظرة نقدية إلى الشعر العربي يعروها الضعف والفساد لأنها مناقضة لطبيعة هذا الشعر - ولا سيما الجاهلي منه - فلم ينظر شعراؤنا القدماء إلى هذا الشعر بصفته «أغراضا أو فنونا» كما فعل نقاده، بل نظروا إليه بصفته «قصائد»، وليس يخفى ما بين هاتين النظرتين من فروق شاسعة وعميقة. ولو كان الشعر الجاهلي، كما خيل لأولئك النقاد - أي لو كانت القصيدة أغراضا متباينة لا ينظمها ناظم نابع من القصيدة



نفسها والموقف الشعري نفسه - لكان جانب ضخم من هذا الشعر عبثا لا يستحق العناء بله التقدير الرفيع الذي نخصه به دونها حرج ، ولكان الشعراء الجاهليون يعبثون بنا عبثا ماكرا لا نرتضيه . وإلا فما معنى أن يمدح شاعر - كما نكرر دائما دون حرج - فيبدأ قصيدته بحديث الأطلال والظعن - كما فعل زهير مثلا في قصيدته المعلقة - لا رغبة في تصوير تجربة إنسانية عاشها بل رغبة في التفنن الشعري ، وقضاء لواجب التقليد أو العرف الفني - كما نزعِم؟ فهل كان زهير يريد إثبات قدرته الشعرية ثم لا شيء وراء ذلك؟ هل كان يريد الشعر للشعر أو الفن للفن ثم لا شيء وراء ذلك؟ ولو كان كذلك حقا هل كان يستحق منا كل هذا الثناء والإعجاب اللذين نستكثر منهما دون حذر أو احتراس حين نتحدث عنه؟ إن علينا أن نتذكر - ونحن نشر هذه الأسئلة أو المشكلات - أن الشعر العربي لم يعرف على امتداد تاريخه الطويل مرحلة انفك فيها عن وظيفته الاجتماعية أو الذاتية ، وهل الذات - مهما أسرفنا في تصور فرديتها - إلا ذات اجتماعية؟

ولعل من الإنصاف أن نذكر أن طرفا من القلق الذي نستشعره اليوم قد خامر نفوس بعض نقادنا القدماء ، فحاولوا أن يلتمسوا تفسيراً لهذه التركيبة الغريبة من الأغراض الشعرية التي تكون بنية القصيدة العربية القديمة . وكان ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» أول من سجل هذا الأمر فيما نقله عن بعض أهل العلم - كما يقول - وتابعه فيما ارتضاه وسجله آخرون كابن رشيق في «العمدة» وغيره . وعلى الرغم من أن ابن قتيبة كان يتحدث عن «قصيدة المدح» تحديداً ، فقد فهم كلامه - في كثير من الأحيان - فهما غامضاً فضفاضاً فاتسع ليشمل - لدى كثير من الدارسين - بنية القصيدة العربية القديمة عامة لا بنية قصيدة المدح وحدها . ولكن التفسير الذي نقله ابن قتيبة عن بعض أهل العلم وارتضاه لا ينقع الغلة ولا يشفي من القلق ، فقد حاول هذا العالم الكبير تفسير بنية القصيدة بأمور مستمدة من خارج القصيدة ، بعضها اجتماعي وبعضها نفسي ، فبدأ الشاعر القديم شخصية غريبة لا تخلو من ملامح «كاريكاتورية» تذكرنا بشخصية البهلوان أو «الحوَّاء» أو «المشعوذ المحتال» ، وبدأت القصيدة القديمة سلسلة من الشراك الخادعة يفضي بعضها إلى بعضها الآخر حتى تستقر - ويستقر صاحبها معها - بين يدي الممدوح!

«قال أبو محمد : وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنها ابتداء فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربيع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلاً، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وألف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكارة في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسباح، وفضّله على الأشباه، وصغّر في قدره الجزيل»<sup>(١)</sup>.

ولست أعتقد أن هذا التفسير الذي سجله ابن قتيبة يقنع أحدا، أو يقع في النفوس موقع الاطمئنان، فهو - إضافة إلى ما قدمت من ملاحظات عليه - يجعل وظيفة الشعر محصورة في التكسب، ويجعل قصيدة المدح بنية معزولة مغلقة لا تكاد تتصل بالظواهر الاجتماعية الأخرى إلا بأوهى الأسباب - وليست قصيدة المدح الجاهلية كذلك -، ويجعل الشاعر ذاتا منكفئة على نفسها تصمّ أذنيها، وتغمض عينيها، وتوصد أبواب القلب والروح، وتنكمش منغلقة في شرنقتها، فتقطع عن حركة المجتمع وقضاياه ومخاوفه وأحلامه وشروطه التاريخية - وليس الشاعر الجاهلي كذلك - . ويبدو من العبث حقا أن يتحدث المرء عن الشعر مالم يكن مزودا بمفاهيم شمولية عن الحياة والإنسان وقضاياه الكبرى وموقع الفن من هذه الحياة ووظيفته فيها.

\*\*\*

وعززت كتب الحماسة هذه النظرة الجائرة إلى الشعر. وحدث ذلك في زمن مبكر من تاريخ الحركة الشعرية العربية حين صنف أبوتمام حماسته المشهورة، ووزعها على الأغراض أو الفنون. ثم سار الآخرون في سبيله لا يكادون يحيدون عنها.

وحين جاء العصر الحديث ورث دارسو هذا الشعر هذه النظرة الجزئية الضيقة، ونزلت من أنفسهم منزلة الحقائق، ففاضت المكتبات بسيل من هذه الكتب التي عرضت لأغراض هذا الشعر - لدى كل شاعر على حدة، أو لدى شعراء عصر بكامله، أو لدى الشعراء في عصور متتابعة - بالدرس والتحليل حتى ليعد النص على بعض هذه الدراسات تزيذا لا وجه له، ففي الكتب الدائرة بين أيدي طلاب الجامعة وحدها ما يكفي حجة ودليلا. وهكذا تمزقت القصيدة شذرات أشتاتا، وتمزقت بذلك وحدتها التي أصلها الشعراء، وعبت بها النقاد فأفسدوها. لقد كان هذا النهج في الدرس الأدبي هينا قريب المنال تغري سهولته بالاستزادة، ووجدته كثير من الشداة والناشئة سبيلا ذلولا موطأة الأكناف، فجروا فيها طلقا. وتوجس عدد من كبار دارسي الشعر مما رأوا، وأحسوا إحساسا قويا - وإن يكن غامضا بعض الغموض - أن دراسة الشعر على هذا النحو ما هي إلا غشاء أحوى، فنفروا يؤسسون نظرة جديدة إلى الشعر تشكك في جدوى النظرة السائدة، وتكشف عورها وزيفها، وتدرس هذا الشعر بوصفه قصائد لا أغراضا شعرية. ويعد كتابا د. مصطفى ناصف «دراسة الأدب العربي القديم، قراءة ثانية لشعرنا القديم»، وكتاب د. لطفي عبدالبديع «الشعر واللغة»، وكتاب د. كمال أبو ديب «الرؤى المقنعة» جهودا متميزة في هذا المضمار. والتفت د. يوسف خليف في كتابه «ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء» الالتفاتة طيبة إلى مفهوم القصيدة في ديوان هذا الشاعر، كما التفت في كتابه «دراسات في الشعر الجاهلي» إلى هذا المفهوم أيضا، ولكنه وقف بهذه الالتفاتة في منتصف الطريق حين رأى أن القصيدة العربية القديمة مقسومة مناصفة بين الشاعر والمجتمع، وليس يخفى ما في هذه الالتفاتة من أصالة وبصر بشعرنا القديم، ولكنها تحتاج إلى تنمية وتطوير وتحديد. ورأى الدكتور جمال بن الشيخ - في محاضرة سمعتها منه - رأيا يقترب من رأي د. خليف فقسم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء سماها: الكتابة الذاتية والكتابة الكونية والكتابة الاجتماعية. وهذا رأي أصيل كسابقه، ولكنه - كسابقه أيضا - يحتاج إلى تنمية



وتطوير وتحديد. وحاول د. إبراهيم عبدالرحمن في كتابه «بين القديم والجديد»، ولاسيما في مقالته: «التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي» البحث عن وحدة القصيدة العربية القديمة، فأحسن أيما إحسان في إثارة القضية/ المشكلة، ولكنه سلك في معالجتها مسلكا آخر يستحق حوارا أعمق وأطول مما تسمح به هذه الصفحات، وهذا ما فعلته في الباب الأول. ولكن هذه الجهود النقدية الطيبة كلها لم تفلح في تصحيح النظر إلى شعرنا القديم، وأوشك أن يطويها في لجته موج الدراسة «الغرضية» الزاحف بين جدران الجامعات وخارجها على حد سواء.

\*\*\*

وليست فكرة «الغرض الشعري» - بعد هذا كله - فكرة واضحة أو دقيقة، بل هي فكرة فضفاضة يلفها الغموض، إذا استثنينا بعض الأغراض البارزة كثيرة الدوران في الشعر كالأطلال والغزل والمدح والفخر والهجاء والرثاء والحكمة... فهم يحشرون مثلا في هذه الأغراض غرضا يسمونه «الوصف»، وهم في هذا يتابعون ابن رشيق في العمدة، ويعنون به وصف الطبيعة وحيوانها وطيورها. ولست أدري كيف يكون «الوصف» غرضا شعريا واضحا محددًا كما توهموا؟ إن أدنى تأمل في هذا المصطلح يكشف لنا عن طبيعته المغايرة لطبائع الأغراض الأخرى، فهو لا ينتمي كتلك الأغراض إلى العالم الخارجي أو إلى المعاني، ولكنه - خلافا لها - ينتمي إلى عالم الفن أي إلى عالم اللغة وتشكيلها الجمالي. إنه - لو دققنا النظر - مسلك فني يسلكه الشعراء في أغراضهم الشعرية كلها. وهل من شك في أن الشعراء يصطنعون الوصف في الغزل والأطلال والهجاء والفخر والرثاء وسواها من أغراض الشعر كما يصطنعونه في الحديث عن الطبيعة وجمالها وفصولها وحيوانها و... سواء بسواء؟! وإلى أي غرض ينتسب نص قاله صاحبه في أبنائه الصغار الذين يخشى عليهم ختلة الدهر وغدر الأيام وقلة المساعف والنصير، ويقوم على تربيتهم فيحسن القيام، ويحلم لهم بما يحلم الأب العطوف لأبنائه؟ وإلى أي غرض نرد نصا آخر يتحدث فيه صاحبه عن زهده في قومه، وانصرافه إلى قوم آخرين من وحوش الصحراء كما في لامية العرب للشنفرى؟ ولو أحب المرء أن يمضي في هذه السبيل لوجد في الشعر الجاهلي وحده طائفة ضخمة من النصوص الشعرية التي تستعصي على كل تصنيف غرضي معروف.

ولعل الإنصاف يقتضي أن نذكر أن القدماء أنفسهم لم يطمئنوا إلى هذه القسمة الغرضية للشعر - وإن تداولوها - فهي أغراض يتداخل بعضها في بعض ، وتندّ عنها موضوعات كثيرة تستدعي استحداث أغراض أخرى أو اصطناع تقسيم غرضي جديد . وليس أدل على ما أقول من أن أبا تمام - ولعله أقدم من حاول تصنيف الشعر في أغراض أو موضوعات - جعل الشعر العربي في حماسه عشرة أغراض أو أبواب ، فلم تستغرق هذه الأبواب كل الشعر ، بل فاتته باب أو غرض جاهلي عريق هو «العتاب والاعتذار» . وحاول قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر» تصنيف هذا الشعر ، فجعله ستة أغراض ، ثم حاول بعقله المنطقي رد الشعر كله إلى غرضين اثنين هما : «المدح» و«الهجاء» ، فأفسد من حيث أراد أن يصلح . وفعل الحسن بن وهب في كتابه «نقد النثر» ، وابن رشيق في «العمدة» ما فعله سواهما أو قريبا منه ، فلم يظفرا بغير ما ظفروا به الآخرون ، وبدا الشعر العربي مستعصيا على فكرة «الأغراض الشعرية» شامسا صعب القياد . وليست المحاولات الأخرى التي بذلها الباحثون رغبة في تصنيف شعرنا القديم كالشعر السياسي والشعر القبلي والشعر الموضوعي الذاتي أو الوجداني بأفضل أو أدق من المحاولة السابقة ، فهي جميعا متداخلة وقاصرة . وإن لم يكن الأمر كما أقول ، فليقل لي أحد - أي أحد - أين هو الشعر الذي يبرأ من ذاتية الشعر؟ وهل نتناسى أو نتجاهل أن الغيرية في الشعر هي ذاتية مقنّعة؟ وأين تنتهي حدود القبيلة شعريا وتبدأ حدود السياسة شعريا؟ وأين؟ وأين؟ وأين؟ إن الشعر لا يجد بأمور خارجة عنه إلا من باب التعسف تيسيرا للدارسين ولاسيما الناشئة والشداة ، ولكنه يجد بأمور نابغة منه بوصفه نظاما رمزيا ثانويا ينتمي إلى نظام متميز هو نظام الفن . وإذا كان الأمر كذلك - وهو كذلك حقا - كان علينا أن نحترس ، فلا نعبث بهذا الشعر ظنا منا أننا نؤدي له خدمة جليلة . فإذا دعت الحاجة ، وألزمت الضرورة - وليس ثمة مفر من الضرورة والحاجة في دراساتنا - فليكن ذلك من أجل إضاءة القضية الأم لا من أجل طمسها ونسيانها . وليست تلك القضية إلا قضية «القصيدة» بصفاتها وحدة متكاملة ، كما وصلت إلينا من أصدق الروايات وأصحها مخرجا . ينبغي ، إذن ، أن تكون دراسة شعرنا الجاهلي بصفته نصوصا ، سواء أكانت هذه النصوص قصائد أم مقطعات ،

لا بصفته أغراضا . وعلى دارسيه أن يبحثوا عن مقولة كل نص - بعبارة د . إبراهيم عبدالرحمن - أي عن الموقف الشعري في النص ، وكيفية حيازته للعالم جماليا . وعلى كل دراسة تحقق في اكتشاف «المقولة» أو «الموقف» وترى ذلك أمرا عسير المنال أن تكف عن ادعاء قراءة النص . وليس هذا الإخفاق في الاكتشاف نابعا من عجز القراءة بالضرورة ، فربما كان بسبب هذا العجز حينا ، وبأسباب أمور أخرى كثيرة أحيانا ، فنحن لا نملك من أمور النصوص الجاهلية التي انتهت إلينا بطريقة الرواية - في الأعم الأغلب - ما نملكه من أمور نصوصنا المعاصرة التي حفظها التدوين من كل عبث ، ونحن لا نعرف من المعلومات المتصلة بالنص الجاهلي وبيئته وزمانه وقائله ما نعرفه من المعلومات المتصلة بنصوصنا المعاصرة . وسيمضي وقت طويل - في ظني - قبل أن نستطيع الحديث عن العصر الجاهلي حديثا تاريخيا دقيقا ، فلا تزال صورة الحياة الجاهلية - ولا سيما الجاهلية المبكرة - غامضة أو كالغامضة ، ولا تزال نشأة الشعر العربي وصدر شبابه الأول يلفهما الغموض ، ولا تزال رواسب كثيرة مختلفة انحدرت إلى هذا الشعر من الديانات القديمة واللغات القديمة تحتاج إلى مزيد من البحث والتدقيق والمراجعة ، ولا تزال بنية القصيدة الجاهلية بأغراضها المختلفة الغربية التي تأتلف داخلها ، وبقيودها الفنية الضخمة مبعثا للقلق والتساؤل ومعاودة النظر . وإذن ليس من الإنصاف أو العلم أن نرد الإخفاق في الكشف عن مقولة للقصيدة إلى علة واحدة هي علة القراءة العاجزة أو الناقصة . ولكن ذلك كله لا يعني أن يد الدهر قد عبث بالشعر الجاهلي عبثا أفسده فليس يصلح بعده ، ولكنه يعني أن عددا من نصوص هذا الشعر قد أصابها ذلك أو مقادير كبيرة منه ، وأن كثيرا من هذه النصوص قد وصلت إلينا سليمة من عوادي الدهر أو كالسليمة ، وما علينا - إذا أردنا دراستها - إلا أن نصطنع الجدل في أمرها .

ولعل هذا الجدل الذي نشترطه وندعو إليه في دراسة هذا الشعر يعني - في جملة ما يعنيه - أن يتزود الدارس بخبرة الماضي وثقافة الحاضر معا ، لأن أية دراسة تسقط من حسابها الخبرة الواسعة العميقة بالشعر الجاهلي وظواهره وتياراته ومذاهبه في التصور والتعبير ، أو تسقط من حسابها المعرفة الأدبية الضخمة المعاصرة ، ستكون بالضرورة دراسة عرجاء . وهو - أي هذا الجدل - يعني أن دراستنا لهذا الشعر ينبغي أن تصطنع



مفهوم القراءة المعاصر الذي لا يكتفي بالشرح والتفسير بل يتسع ويتعمق ليصل إلى التأويل . وهذا يعني أننا سنؤول كثيرا من أغراض هذا الشعر أو رموزه دون تعسف أو قسر . وليس هذا التأويل الذي ندعو إليه غريبا على الثقافة الإنسانية أو على الثقافة العربية الإسلامية ، فلقد جنحت الدراسات القرآنية منذ عهد المبرر لدى جميع الفرق الإسلامية - على تفاوت واضح بينها - إليه . ولعل أقدم إشارة إلى تأويل الأغراض الشعرية أو رمزياتها هي إشارة الجاحظ في كتابه «الحيوان» قال : «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة ، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مديحا ، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا ، أن تكون الكلاب هي المقتولة ، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب ، وربما قتلتها ، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة ، والكلاب هي السالمة والظافرة ، وصاحبها الغانم»<sup>(٢)</sup> . ولا ريب في أن هذه ملاحظة ذات أهمية بالغة وخطر كبير ، فهي تفتح باب «الرمز» أو «التأويل» على مصراعيه ، وتسمح لنا بأن نعيد قراءة هذا التقليد الشعري «قصص الحيوان الوحشي» في ضوء فكرة «الرمز الشعري» أو المعادل الموضوعي .

ويعد د . نجيب محمد البهيتي رائد المحدثين في الالتفات إلى رمزية الأغراض الشعرية المختلفة ، فهو يتحدث عن قصص الحيوان في الشعر الجاهلي ، فيقول : «ولا ريب في أن الشاعر يتخذ من هذه القصة مرآة يعكس عليها صورة أمر آخر غير موضوع القصة الأصلي»<sup>(٣)</sup> . ويتحدث عن القصة الغرامية فيقول : «وكل ما أريد أن أنبه عليه الآن هو أن هذه القصص الغرامية خاصة صورة من صور التعبير الرمزي . أي إنها نوع من المجاز وليست حقيقة . والحب وسيلة من وسائل التعبير التصويرية عن مختلف العواطف والانفعالات البشرية في الشرق منذ القدم . ولا يزال كذلك إلى اليوم . وأقرب ما يحضرنى من ذلك من واقع التاريخ المتفق على دلالة الرمزية : شعر التصوف ، ونواح النائحات»<sup>(٤)</sup> . ويتحدث عن الافتتاحية الغزلية فيراها صورة رمزية ، يقول : «وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة ، ولكنه تعداها إلى ذلك الغزل الذي يقدم به الشعر لقصيدته ، فهو كذلك لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه ، وإنما

يقصد به إلى غير ذلك مما يهم الشاعر أمره ، ويأخذ عليه نفسه ، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاح الغزلي للقصيد الجو الذي يعيش فيه الشاعر ، والذي يمل عليه شعره . فالمرأة في ذلك رمز ، وأسماء النساء أسماء تقليدية ، تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها»<sup>(٥)</sup> .

وأحس د . عبدالقادر القط في كتابه «في الأدب الإسلامي والأموي» بذوقه المرهف ، وخصب تصوره لمفهوم الشعر ، أن الأغراض الوجدانية في الشعر صالحة لحمل دلالات اجتماعية أشمل وأعمق ، ولكنه أثر ، لأسباب لم يذكرها ، أن ينصرف عن متابعة هذه الملاحظات الذكية النافذة في القصائد القديمة المركبة ، وراح يتابعها في قصائد العشاق العذريين .

وكان الأستاذ أحمد راتب النفاخ - رحمه الله رحمة المؤمنين الصادقين - شغوا برمزية الأغراض الشعرية أيما شغف ، ولكنه - أقولها بأسى صادق - لم يكتب فيها . وما أكثر الأيام التي أطال فيها النظر في لامية زهير بن أبي سلمى في «حصن الفزاري» وما أكثر ما ردد : لا أشك في أن زهيرا كان ينظر إلى «حصن» نفسه وهو يصور هذا المهر الأرن . وهو بذلك يشير إلى مشهد الصيد في القصيدة . وما أكثر ما طوينا الأماصي في تتبع صدور القصائد ورحيل الإبل نحاول أن نستشف ما فيها من رموز!

ولم تؤرق كاتب هذه السطور قضية في الشعر الجاهلي منذ بدأ اتصاله به قبل ما يقرب من ربع قرن كما أرقته قضيتان هما : وحدة القصيدة الجاهلية ، ورمزية أغراضها . وقد حاول - على قدر الطاقة - أن يقدم رؤيته الخاصة لهاتين المشكلتين في الباب الثاني من كتابه «الرحلة في القصيدة الجاهلية» . ولم تزده الأيام والخبرة إلا إيمانا بما فعل ، فأنا لم أزل أعتقد أن كثيرا من الموضوعات الشعرية الجاهلية لم تدفع إليها ظروف البيئة وحدها ، ولا فرضها العرف الشعري وحده ، بل هي - على وجه التحقيق - موضوعات شعرية استمدتها الشعراء من البيئة أو من الموروث ، وراحوا يوظفونها للتعبير عن مواقفهم من الحياة ، فنفذوا منها إلى التعبير عن مشكلات كبرى في الحياة كانت تؤرقهم<sup>(٦)</sup> .



وقد يكون من تمام النظر أن أختتم هذا المدخل بقراءة نص جاهلي مشهور ذائع بين الناس هو قصيدة زهير بن أبي سلمى «المعلقة». ونص آخر من شعر البادية في صدر الإسلام.

ولقد أعرف أن دراسة نص من هذا الفيض الشعري الغزير لا تقوم شاهداً أو حجة لما قدمت من القول، ولذا فإنني سأعنى بدراسة النصوص وحدها في الفصلين القادمين.

يذكر مؤرخو الأدب أن زهيراً مدح بهذه القصيدة «هرم بن سنان» و«الحارث بن عوف» بطلي السلام في تلك الحرب التي نشبت بين القبيلتين المتراحميتين «عبس وذبيان» فكادت تفنيهما. ولم تكد نار الحرب تنطفئ حتى ذرّ قرن الشر من جديد حين قتل أحد الخارجين على الصلح - وهو حصين بن ضمضم الذبياني - رجلاً من عبس، فبلغ ذلك هرم بن سنان والحارث بن عوف فاشتد عليهما، وبلغ بني عبس فاشتد عليهم قتل صاحبهم، فبعث إليهم الحارث بمئة من الإبل معها ابنه، وقال للرسول: قل لهم: اللبّن أحب إليكم أم أنفسكم؟ فأقبل الرسول حتى قال لهم ما قال. فقالوا: نأخذ الإبل، ونصالح قومنا، ويتم الصلح فذلك حين يقول زهير «أمن أم أوفى... القصيدة. ويفهم من هذا الكلام أن النفوس لم تصف من شوائبها كل الصفاء، فقد أوشكت الحرب أن تعود جذعة لولا أن تداركها هذان المصلحان، وأن زهيراً قال قصيدته وقت السلم وفي بعض النفوس بقية من الماضي القريب، أو لنقل إن فكرة السلم لم تكن قد توطدت واستقرت، فلا تزال أشباح الحرب تناوشها ولو من طرف خفي. فكيف نعيد اكتشاف هذه القصيدة؟ وكيف نفهم مقولتها بعيداً عن مفهوم المديح المغالط؟ ولو كانت مقولة القصيدة مرتبطة بفكرة المديح لكان من العسير علينا أن نقيم بين هذا المديح وبقية موضوعات القصيدة من أطلال وظعن وتصوير للحرب وحكمة آصرة أو سببا، فكيف تغذي هذه الموضوعات المختلفة فكرة المدح؟

إنني أعتقد أن القصيدة تتحدث عن فكرة «السلم» البهية المتألقة وعن فكرة «الحرب» التي تناوشها بين الحين والآخر، أو قل عن هذه الأحلام الجميلة القلقة التي تملأ نفوس الناس ونفس زهير على حد سواء - وهذه هي مقولة القصيدة - . وليس



من العسير أن نرد موضوعات القصيدة المختلفة إلى هذه المقولة، فهي التي تغذيها، وتنشر أطيافها في أرجائها جميعا. فمنذ مطلع القصيدة يتداخل صوتان اثنان في هذا الاستفهام الإنكاري المثلث بالتوجع «أمن أم أوفى دمنة لم تكلم» هما: صوت الشاعر الرامز لفكرة الحياة/السلم، وصوت الديار العاجزة عن الكلام الرامز لفكرة الفناء/الحرب. ولا يلبث صوت الحياة أن يتغلغل في هذه الديار المقفرة الموحشة، فيبرز هذا الوشم المتجدد «ديار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم في نواشر معصم» رمزا لإرادة الحياة وأحلام الجماعة، أو هو «تعويذة» ضد هذا الفناء الذي يهدد الديار الصامته الموحشة. ولا يعتّم هذا الوشم المتجدد الصامد أن يصير حياة تروح وتغدو، وتبشر بحياة جديدة أخرى من ورائها، فنرى الأطباء وبقر الوحش أفواجا أفواجا، ونلفي أطلاءها - والطفولة بشارة الحياة الجديدة الناهضة - تنهض من كل جانب:

بها العينُ والآرامُ يمشين خلفــــة

وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم\*

ويجب ألا نغفل عن هذه الحياة التي يصورها الشاعر، أو يحلم بها - فليس الشعر تصويرا للعالم الخارجي، ولكنه تعبير عن العلاقة بين الذات والموضوع، بين الأنا والآخر - إنها حياة خصبة خيرة يظللها الود العميق، والشعور بالأمن والطمأنينة. أو قل هي حياة هذه الأمومة الحانية الولود بكل ما فيها من الخير والتواد والتعاطف. هل تظنني مسرفا إذا قلت: إن الصورة هنا موازاة رمزية لأحلام القبيلتين «عبس وذبيان» بحياة مطمئنة هادئة بريئة من الخوف، عامرة بالحب والسلام. أو هي صادرة عن هذه الأحلام. ويتداخل الصوتان من جديد - صوت الشاعر وصوت الديار، صوت الحياة وصوت الفناء - في جدل مثمر خصب نلمح فيه الشاعر وقد ملأته روح الإصرار على المعرفة وتجديد الانتباء والتوحد:

وقفتُ بها من بعدِ عشرين حجّة

فلأيا عرفتُ الدارَ بعدَ تسوّهمِ

---

\* العين: البقر، واحدها عين وعيناء. الآرام: الأطباء. خلفه: إذا مضى فوج جاء آخر. أطلاؤها: صغارها. المجثم: الموضع الذي يجثم فيه.

ويمضي الشاعر فيقول لنا: أجل لقد عرفت تلك الديار، إنها ديار الأحباب،  
ويمتلئ حبا لهذه الديار وخوفا عليها، فيندّ عن شفّيته دعاء نابع من القلب يحمل  
بالحب والخير والسلام. وتجسد اللغة هذا الموقف العاطفي الجياش الذي تضج به  
الجوانح تجسيدا رائعا، فيعزف الشاعر عن الجمل الاسمية عزوفا مطلقا، وتتدفق  
الجمل الفعلية مرتبطة بلحظة الكشف أو المعرفة مجسدة هذا الجيشان العاطفي  
بتنوعها الثّر الجميل بين ماض وأمر وخبر وإنشاء، وإنشاء موزع بين دعاء بالنعيم  
وآخر بالسلامة يحضنان بينهما نداء يحتل صاحبه القلب!

فلما عرفت الدار قلت لسريها:

ألا عَمَّ صباحا أيها الرّبُّ واسلم

هل أخطىء إذا قلت: إنه حلم الشاعر العارف المبصر يضمه ويحميه ويناديه  
ويرجو أن يظلمه النعيم والسلام؟ وهل تحلم القبيلتان المتراحتان اللتان مزقتها الحرب  
والبغضاء بغير الحب والنعيم والسلام؟ لقد تعانق الصوتان - صوت الشاعر وصوت  
الديار- في لحظة حب وكشف مذهشة بعد أن برئ صوت الشاعر من الوجد الذي  
كان مثقلا به في مطلع القصيدة، وبرئ صوت الديار من العجمة والوحشة  
والإقفار، وصار ممتلئا بالحياة والحب والخير والسلام. ثم يخرج زهير إلى حديث  
الظعائن، فيزداد الأمر انكشافا ووضوحا، ويوقد الغيرة في النفوس بهذا الحديث  
المدّش العامر بالأسرار والرؤى والمخاوف والأحلام:

تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن

تحملن بالعلياء من فوق جُرثم

علسون بأنماطٍ عتاق وكلّية

ورادٍ حواشيها مشاكهة الدم

وفيهنّ ملهى للصديق ومنظرٌ

أنيق لعين الناظر المتوسّم

بكرن بكورا واستحرن بسحرة

فهنّ ووادي الرّس كاليد في الفم

جعلن القنسان عن يمينٍ وخرزنة  
 وكم بالقنسان من محلٍّ ومحرمٍ  
 ووركن في السويبان يعلون متنه  
 عليهن دُلُ النساغم المتنعم  
 كأن فُتسات العهن في كل منسزلٍ  
 نزلن به حب الفنسا لم يحطم  
 فلما وردن الماء زرقاً جامساً  
 وضعن عصي الحاضر المتخيم\*

قد يكون هذا الحديث تقليدا شعريا - كما يقول كثير من الدارسين - بل هو كذلك حقا، ولكن المسألة لم تزل معلقة، فقد زادها أولئك الدارسون تعقيدا حين رأوها ترتبط بالجماعة، لأن التقاليد لا يمكن أن تستمر إلا في رحاب الجماعة، واقتربوا بها من الحل خطوة أخرى في الوقت نفسه. ولا بأس علينا في أن نظن أن الأعمال أو التقاليد الجماعية ترتبط بضرب من الرؤى الجماعية، وتعبّر عن حلم - قد يكون غامضا - مشترك بين أفراد الجماعة نفسها. وعلينا أن نتذكر أن أحلامنا هي هذا المزيج المعقد العجيب من الوعي واللاوعي معا، من الحاجة والخوف والأمن والألم والسعادة و... أو لنقل من الماضي بما فيه ومن الحاضر بكل همومه ومسرّاته، ومن المستقبل بكل مخاوفه وأمانيه. والمرشح الأول للحديث عن هذه الأحلام هو الشعر أو الفن عامة.

---

\* الظعائن: النساء في الهوداج. العليا: ما ارتفع من الأرض. جرثم: ماء لبني أسد. وراد: لونها إلى الحمرة. مشاكهة: مشابهة.  
 الأنيق: المعجب. المتوسم: المتبصر المثبت. القنان: جبل بني أسد.  
 الحزن: ما غلظ من الأرض. المحل والمحرم: العدو والصديق.  
 السويبان: واد. وركن: ملن. العهن: الصوف المصبوغ. الفنا: شجر ثمره حب أحمر وفيه نقطة سوداء، وقيل: هو عنب الثعلب. لم يحطم: أراد أن حب الفنا صحيح، لأنه إذا كُسر ظهر له لون غير الحمرة.  
 يقال ماء أزرق، إذا كان صافيا. وضعن عصي الحاضر المتخيم: معناه أقمن كما يطرح الذي لا يريد السفر عصاه ويقيم.



ويلاحظ قارئ الشعر الجاهلي أن حديث الظعن ينتشر في صدور كثير من القصائد التي تتحدث عن الحرب أو الخصومة بين القبائل المتراخمة أو المتحالفة، فكأن هذا الموقف الوجداني، بما ينطوي عليه من معاني التراحم والألفة والمودة التي تنقلب إلى فراق وتباعد وقطيعة، يصلح للتعبير الرمزي عن حالة هذه القبائل وقد انقلب بها الدهر، وتداولتها صروفه، فردّها من وئام وتفاهم وسلام إلى خصام وفرقة وحروب. ثم يتفاوت الشعراء بعدئذ في توليد المعاني وتصريف القول وتصوير المواقف تفاوتاً يكفل لكل منهم التعبير عن رؤيته الخاصة وأصالته المتميزة.

وأول ما يلفت النظر في ظعائن زهير هو صوت الشاعر المتفرد الذي يقوم بدور السارد، ويعلق على الأحداث أمام جمهوره الصامت المتلقي. وهذا يعني أن هذا المقطع رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخرين. وينبغي أن نتذكر أن كل نص شعري هو رسالة، وأن علاقتنا به هي علاقة حوار.

يبدأ زهير رسالته بهذا الشطر الشعري الذي كثر دورانه على ألسنة الشعراء قبل زهير وبعده، والذي اختلف في تفسيره وتفسير أشباهه الباحثون: «تبصر خليلي هل ترى من ظعائن» فقال بعضهم في تعليل ظاهرة خطاب الصاحبين في الشعر: «إن أقل أعوان الرجل في إبله وماله اثنان، وأقل الرفقة ثلاثة، وقال بعضهم الآخر: إن الخطاب لرفيق واحد لا رفيقين، ثم اختلفوا في توجيه ذلك. فقالوا تارة إن من أساليب العرب أن يخاطب الواحد مخاطبة الاثنين، كما في قوله تعالى مخاطباً مالكا خازن النار: ﴿ألقيا في جهنم كل كفار عنيد﴾. وقالوا تارة أخرى: إن الألف التي في الفعل ليست للتثنية، ولكنها مبدلة من نون التوكيد الخفيفة، وأجري الوصل مجرى الوقف لأن هذه النون لا تبدل ألفاً إلا في الوقف، كما في قول الأعشى إن صحت نسبته إليه: ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا. وكلا التوجيهين مردود: أما الأول فلأنه يوقع في اللبس والإشكال لعدم وجود قرينة تدل على المراد. وأما الآخر فلما فيه من تكلف ضرورة لا مسوغ لها ولا مبرر. وقد ذهب الزجاج المتوفى في مطالع القرن الرابع الهجري سنة ٣١١ أو ٣١٦ إلى أن التثنية حقيقية، وأن الخطاب في الآية الكريمة للمكين. والأمر الذي لا شك فيه أن ظهور رفيقين مع الشاعر على مسرح الأحداث في هذه المقدمة - يريد مقدمة الأطلال - إنما هو ميراث من الشعراء الأولين

المجهولين ، ويعد تعبيراً طبيعياً عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياطات لمفاجأتها . ومن الحق ما يذهب إليه التبريزي من أن أقل رفقة في الصحراء ثلاثة<sup>(٧)</sup> . وسواء أكان الخطاب لرفيق واحد أم لاثنين - وكلا الخطابين موجود في الشعر الجاهلي على امتداد تاريخه من امرئ القيس إلى ظهور الإسلام ، وقد ظل الخطaban يترددان على ألسنة الشعراء حتى ظهور حركة الشعر الحديث - فقد خرج الباحثون إلى التعليل فأوعروا ، ولم يأتوا بشيء يذكر . فليست القضية مرتبطة بطبيعة الحياة في الصحراء ، أو بقواعد اللغة ، ولكنها - في ظني - مرتبطة بمفهوم الشعر بوصفه رسالة موجهة إلى الآخر ، لا فرق في أن يكون واحداً أو اثنين أو أكثر ، فزهير هنا - ككل الشعراء الذين استخدموا هذين الخطابين - يوجه رسالة إلى المجتمع ، ويرمز لهذا المجتمع بالصاحب أو الخليل . ونحن نتوقع - بناء على هذا التفسير - أن نتحدث الرسالة عن قضية كبرى تشغل بال المجتمع وتؤرقه . إن زهيراً - ههنا - يخاطب المجتمع ، ويحمّله مسؤوليته الأخلاقية تجاه هذه المسألة الحيوية التي يتحدث عنها ، ولذلك يبدأ حديثه بقوله «تبصر خليلي» ولفعل «التبصر» ههنا خطره ، فهو - دون أن نتعسف - لا يختص بالرؤية البصرية وحدها ، على نحو ما درج الشراح على حصره ، بل يتسع ليشمل «البصيرة» أيضاً . وهو ، إذن ، دعوة إلى التأمل والتفكير والتعقل . ترى أليس من حقنا أن نسأل الآن : أية قضية هذه التي تؤرق زهيراً ، فيخاطب المجتمع بشأنها ، ويحمّله مسؤوليتها الأخلاقية ، ويدعوه إلى أن يحكم العقل في أمرها؟ إنها - في ظني - قضية الحياة التي تهددها أشباح الحرب . ويتداخل الواقع والحلم في هذا الحديث - كما يتداخلان في كل شعر عظيم - تداخلا مدهشاً . أو لنقل إن الواقع الذي عقمه الممدوحان من شرور الحرب يغذي الحلم فنلتقي هذه الطعائن المطمئنة الآمنة الجميلة وهي تطوي الطريق حتى تكون تلك المياه الصافية الغزيرة موطناً لها ومستقراً . وليس من بأس علينا في أن ندقق النظر - أو نتوسم بتعبير الشاعر نفسه - في رحلة هذه الطعائن ، فلعل هذا التوسم يكشف لنا نقاب الفن الجميل عنها فتضيء الوجوه ، وتسفر الأسرار . ولعل أول ما يلفت النظر هذا الانحراف عن النسق العام إلى نسق خاص في قوله «وكم بالقنان من محل ومحرم» ، فقد كان الشاعر يتحدث عن الطعائن ، ثم انحرف إلى الحديث عن أمر

لا علاقة له في الظاهر بهذه الطعائن - عن جبل القنان - ، ولم يلبث أن عاد بعدئذ إلى حديث الطعائن - النسق العام - من جديد . فهل لهذا الانحراف من دلالة سوى لفت النظر؟ يقول الإخباريون إن بعض الذين خرجوا على الصلح بين عبس وذبيان اعتصموا بجبل القنان . وإذن لم يكن تنكّب هذه الطعائن جبل القنان مصادفة ، بل كان قصداً ، ولم يعد «جبل القنان» مكاناً جغرافياً فحسب ، بل ولج مجالا وظيفيا جديداً فأصبح رمزا لأشباح الحرب التي تهدد السلم ، وأصبحت - بناء على ذلك - رحلة الطعائن رمزا لحياة السلم التي ينبغي أن تكون بمنأى عن كل تهديد . ولذلك - وحده - كانت هذه الرحلة آمنة مطمئنة عامرة بالجمال وعابقة بالفرح ، وهذا هو سر غياب بكاء الشاعر وتصوير لواعجه إثر الطاعنين - والبكاء عنصر أساسي في حديث الظعن عامة ، ولدى زهير في غير هذه القصيدة خاصة - ، وهذا يعني أن لعناصر الغياب في القصيدة دلالة لا تقل أهمية - في كثير من الأحيان - عن دلالة عناصر الحضور . ولأن هذه الرحلة رمز شعري لحياة السلم القادمة فإنها انتهت شعريا هذه النهاية الطافحة بالخير والجمال .

«فلما وردن الماء زرقا جاماً»

وضعن عصي الحاضر المتخيم

فقد خيمت هذه الطعائن قرب هذه المياه الغزيرة الصافية التي لم يردها أحد من قبل فيعكر صفوها ، لتبدأ حياة جديدة يتوافر لها سبب الحياة الأول «الماء» ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ . لقد انتهت الرحلة شعريا ، وبدأت واقعا وحقيقة . انتهت رحلة الحلم ، وبدأت رحلة الحياة ، وهي رحلة تغاير رحلة الحياة السابقة مغايرة واضحة . وإنه لما يلفت النظر حقا أن نرى هذه الطعائن تتحول عن ماء «هو رمز الحياة القديمة ، حياة الحرب» إلى ماء آخر «هو رمز الحياة الجديدة» .

«تحملن بالعلياء من فوق جرثم» ، (وجرثم ماء لبني أسد)

«فلما وردن الماء زرقا جاماً»

وضعن عصي الحاضر المتخيم

وليس عبثاً أن تكون المياه التي وردتها مياهها لم يردها أحد من قبل ، وألا تكون ملكاً لأحد إلا لهؤلاء المتخيمين الذين سيبدؤون حياتهم الجديدة ، وأن تكون المياه التي



تحمّلت عنها مياهها لبني أسد - كما يقول الشراح - . ونحن نعلم أن بني أسد وبني تميم انضموا إلى قبيلة ذبيان ، وأن قبيلة عامر انضمت إلى قبيلة عبس في هذه الحرب ، ونعلم أيضا أن حصين بن ضمضم الذي أوشكت الحرب بسببه أن تعود جذعة هو من ذبيان . فليست هذه المياه القديمة ، إذن ، إلا رمزا للقبيلتين المتحاربتين ومن حالفهما .

ومما يلفت النظر أيضا في رحلة هذه الطعائن ، ويؤكد رمزيّتها ، أن جمال هؤلاء الطاعنات - على فتنته - ليس مبذولا يراه كل الناس ، ويتمتعون به ، ولكنه وقف على «الصديق» والناظر «المتوسم» :

وفيهن ملهى للصديق ومنظرٌ

أنيقٌ لعينِ الناظرِ المتوسِّمِ

فالأصدقاء الذين تملأ المحبة ما بين جوانحهم ، لا الخصوم الذين تملأ قلوبهم البغضاء ، هم الذين يقوون على التمتع بهذا الجمال الفتان - أو ما يرمز له - ، والناظر «المتوسم» أي الناظر المتبصر - وفي القرآن الكريم : إن في ذلك لآيات للمتوسمين<sup>(٨)</sup> - لا الناظر الكليل النظر أو المستعجل ، هو الذي يصيب ما يعجبه من هذا الجمال البهي - أو ما يرمز له - ، ولست أرتاب في أن هذا الناظر المتوسم هو ذلك الخليل الذي دعاه الشاعر في أول حديث الطعن إلى «التبصر» ، إنه رمز لأولئك المصلحين والحكماء وذوي العقول الراجحة الذين يستطيعون أن «يتبصروا» ، فتهديهم بصائرهم إلى مواطن الخير وسبل الفلاح . أما أولئك الذين لم يرزقوا عقولا راجحة ولا بصيرة نافذة ولا عيونا لماحة فيحول بينهم وبين رؤية ذلك الجمال والاستمتاع به كلل وقطوع . وإنه لمن المدهش حقا أن تكون تلك الكلل التي تحجب هذا الجمال عن ذوي العقول الضعيفة ، وترى لذوي البصائر الثاقبة ، كلالا حمراء مشاكهة الدم :

علسون بأنماطٍ عتاقٍ وكلّيةٍ

ورادٍ حواشيها مشاكهة الدم

هل أخطيء أو أسرف إذا ظننت أن هذه الصورة مستمدة من عالم الحرب ، وأنها رمز لأشباح الحرب التي تغوي الطائشين وأصحاب النفوس الضعيفة ، وتعمي

بصائرهم ، فلا يقوون على رؤية جمال السلم وفتنتها وبهائها . أما المصلحون الحكماء كزهير وأمثاله فتنفذ بصائرهم إلى ما وراء هذه الستور الظالمية ، إلى جمال هؤلاء الفاتنات ، أو قل إلى هذا السلام الخير الظليل .

فإذا رأيت بعدئذ هدوءا في القص ، وتتبعنا للجزئيات والدقائق ، فاعلم أنها نفس زهير الهادئة المطمئنة ، إلا قليلا ، التي حملته أو سمحت له بهذا التدقيق المترث الهادئ .

لم يكن زهير عاشقا متيها إذن ، ولكنه كان مصلحا وداعية سلام انتدبته الإنسانية في عصره ليعبر عن أحلامها الغامضة الأصيلة ، وخوفها الخصب الأصيل ، فإذا هو يتناول - بروح الفنان المبدع - هذا التقليد الشعري العريق ، كما تناول سابقه ، ليعبر عن مشكلة كبرى تؤرق حياته وحياة مجتمعه هي مشكلة الحرب والسلم في مرحلة مأزومة من تاريخ الشخصية العربية قبيل فجر الإسلام .

فإذا مضينا في قراءة القصيدة كنا أمام هذا الحديث الصريح عن الحرب وآلامها ومراحلها ، وجملة من الأفكار أو الحكم المتصلة بها على نحو لا تصح فيه المخالفة ، ولا ينفع الاجتهاد . بيد أن في قسم الحكمة أمرين يلفتان النظر . أولهما هذا البيت الذي يرى فيه بعض دارسي الشعر حشوا لا مسوغ له ، فإذا تضيف كلمة « قبله » إلى معنى كلمة « الأمس » في قوله :

وأعلم علمَ اليوم والأمس قبله

ولكنني عن علم ما في غد عم

وقد يكون هذا الاعتراض صحيحا من وجهة نظر غير شعرية . ولكنه - من وجهة نظر أسلوبية - غير صحيح ، فهذا الحشو ضرب من العدول أو الانحراف عن المؤلف يلفت النظر ، وهنا تكمن وظيفته ، فكأنما أحس الشاعر - قاصدا أو غير قاصد ، لا فرق - أن لكلمة « الأمس » أهمية خاصة ، فلفت نظرنا إليها لتكون موطنا للتبصر والاعتبار . وحسنا فعل ، فقد كان « الأمس » مضرجا بالدماء ، وحق له أن ينص عليه بطريقة لافتة . ألم أقل غير مرة : إن أشباح الحرب تناوش فكرة السلم في ذهن هذا الشاعر؟ وإنه يخشى على حلمه غدر الدهر؟

وثانيهما : هذا النسيج اللغوي الغريب على عصره حتى ليعد - هو الآخر - انحرافا عن اللغة الأدبية للعصر الجاهلي ، وعلامة تستحق التأمل والتأويل . لقد أسرف زهير في استخدام الطباق والمقابلة إسرافا لا تعرفه روح العصر ، بل لا تعرفه روح العصر الذي يليه ، ولم يشع هذا اللون من التعبير إلا بعد تحضر الحياة العربية وتعقدها في العصر العباسي المتأخر ، وذلك أمر منطقي ، فالأسلوب هو شخصية الرجل وشخصية المجتمع على حد سواء ، ولذا سيطر التشبيه على أدب العصر الجاهلي ، وسيطرت الاستعارة على شعر المحدثين في العصر العباسي ، وسيطر البديع وفنونه على أدب العصور المتأخرة وهكذا . . . وإذن ما الذي دفع زهيراً إلى الاستزادة من هذين الصبغين الفنيين اللذين لا ينتميان إلى روح العصر؟ بل إلى الإسراف فيهما؟ انظر مثلاً :

فلا تكتَمَنَّ اللهَ ما في نفوسِكُم  
ليخفى ومهما يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَمِ  
يُؤَخِّرُ فيوضَعُ في كتابٍ فيُدْخِرُ  
ليوم الحسابِ أو يُعَجِّلُ فيُنْقِمِ  
رأيتُ المنايا خبطَ عشواءٍ مَنْ تُصِيبُ  
ثُمَّتُهُ وَمَنْ تُخْطِئُ يُعَمِّرُ فِيهِمِ  
وأعلمُ علمَ اليومِ والأَمْسِ قبلَهُ  
ولكنني عن علمٍ ما في غدٍ عم  
ومَنْ يَكُ ذا فضلٍ فيبخلُ بفضله  
على قومِهِ يُسْتَغْنَى عَنْهُ وَيُذَمُّ  
ومن يغترِبَ يحسِبُ عدواً صديقَهُ  
ومن لا يَكْرَهُ نفسَهُ لا يُكْرَهُ  
ومهما تكنَ عند امرئٍ من خَلِيقَةٍ  
وإن خالها تخفى على الناس تُعْلَمُ\*

\* خبط عشواء : معناه : تعشو فلا تقصد ، فمن أصابته قتلته . جعل المنايا كناية عن عشواء لا تبصر .  
الخلقة : الطبيعة .



وعلى هذا النمط من الأسلوب يمضي في حكمه كلها ، فيفرض علينا الالتفات والتعليل .

ولعلي لا أخطئ إذا عللت ذلك بحالة الشاعر النفسية ، فقد كان زهير - كما قلت مرارا - مسكونا بأمرين متناقضين هما : حلم السلم وهاجس الحرب . وكان الطباق والمقابلة - وكلاهما مكوّن من أمرين متناقضين - تجسيدا أسلوبيا مدهشا لحالة الشاعر النفسية ، فكل منهما يجسد بنويا - بغض النظر عن المضمون - حدّي الصراع أو التناقض القائم في نفس الشاعر .

\*\*\*

### قراءة في شعر الحنين

لم يعد الحديث عن البنية يلفت النظر في المجتمع الأدبي العربي كما كان منذ أقل من عقدين من الزمن ، فقد استقبل الضمير الأدبي يومئذ هذا الحديث استقبالا تتأجج فيه نار الخصومة وروح الاتهام ، ثم صارت الخصومة جفوة والاتهام استنكارا ، ثم انقلبت الجفوة استغرابا والاستنكار خلافا ، ثم صار نقاد الشعر ودارسوه إلى ما يصير إليه الناس في بلادنا عادة ، إلى القبول أو الرضى الذي يخالطه وميض من رماد نار الخصومة القديمة .

ولم يكن كل هذا التحول الذي اعترى النفوس نابعا من معرفة استحدثت بعد جهل - وإن كان بعضه كذلك حقا - ولكنه كان في حقيقته نابعا من مصدرين : المصدر الأول : طبيعة الواقع العربي ، فهو مجتمع محافظ ألف عالمه الصغير ، وخبر أسراره ، فاستشعر اطمئنانا كاذبا وثقة بنفسه هشة زائفة ، فازداد تشبثا بشروطه التاريخية تقوده إلى ذلك ، وتحمله عليه أسباب شتى . وليس من التحليل الاجتماعي العلمي في شيء أن نطالب مجتمعا ، لم تسر فيه روح العلم والصناعة المولعة بكشف المجهول وتجريب الجديد ، باحتضان الوافد الغريب دون اضطراب ولا وجل . إن لحظة «الدهشة» شرط لا غنى عنه للملاحظة العلمية الثاقبة ، وإن قدرة المجتمع العربي الراهن على الدهشة العميقة الحية لا تزال موضع اختبار وفحص ومراجعة . نحن قادرون على الدهشة المبتذلة الطافية ، لكننا لا نزال نروض أنفسنا على دهشة الكشف والتجريب والإبداع . ولا ريب

في أن قدراً من التطور قد أصاب هذا المجتمع في الآونة الأخيرة . والمصدر الثاني : الإنجازات الضخمة التي حققها عدد من كبار النقاد المهتمين بمفهوم «البنية» ، وتطور هذا المفهوم تطوراً باهراً لفت إليه الأنظار والأسماع والأفئدة جميعاً . ولم تكن هذه الإنجازات النقدية وليدة هذين العقدين ، ولكن وصولها إلينا كان إبانها حقاً . لقد احتدم النقاش حول البنيوية في مواطنها الأولى ، وامتدت شرارة هذا النقاش وناره إلى مجتمعنا العربي ، ورميت - قبل تطورها - بالعجز والقصور و«تهميش» التاريخ . فقد عزلت البنيوية الشكلية النص الأدبي وأغفلت مرجعه ، واكتفت بالنظر في عناصر البنية وفي نظام حركة هذه العناصر . وعجزت أن تفسر بنيوي الانتقال من بنية إلى أخرى ، فكشفت عن كونها بنيوية مغلقة . ونسبت الأدب إلى اللغة «الأدب فن لغوي» ، وهو كذلك إذا نظرنا إليه من زاوية الأداة ، ولكنه نشاط اجتماعي إذا نظرنا إليه من حيث الطبيعة أو الوظيفة .

واتهمت بأنها منهج صوري وصفي لا يهتم بالقيمة مما يجعلها عاجزة عن التفريق بين الأعمال الجيدة والأعمال الرديئة . ورأى فيها بعض الباحثين منهجاً شكلياً يسمح بالمراوغة وعدم الالتفات إلى مشكلات المجتمع وقضاياها ، وأموراً أخرى ليس هنا موطن الحديث عنها<sup>(٩)</sup> . ولكن نقادها جميعاً أدركوا أهمية مفهوم «البنية» فراحوا يستأنفون النظر في هذا المفهوم ، ويقىمون العلاقة ، ويوظفون الأسباب بينه وبين مجاله الثقافي والاجتماعي حرصاً على علاقة النص الأدبي بالواقع من جهة وعلى أدبيته من جهة أخرى . وأنجز النقاد الماركسيون كباختين ولوكاش وغولدمان إنجازات خصبة ثرية ، بل باهرة الخصب والثراء في هذا المضمار ، وأصبحت قضية «البنية والرؤية» من أهم قضايا النقد المعاصر<sup>(١٠)</sup> .



لم أقصد بما قدّمت إلى الحديث عن «البنيوية» وتطورها ، حتى وصلت على يد غولدمان إلى اجتماعية الإبداع الأدبي أو ما عرف بالبنيوية التوليدية . بل قصدت إلى تحديد المنهج الذي سأطبقه في دراستي لطرف من شعر الحنين في أدبنا القديم . وهو منهج يقع على ضفاف الواقعية المتطورة ، ويتوسل بمفهوم متطور للبنية . فليس النص الأدبي - على تميزه واستقلاله - بنية معزولة ، بل هو بنية موجودة في بنية محيطية ، أي هو بنية وهو في الوقت نفسه عنصر في بنية

أخرى . إنه خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع معا<sup>(١١)</sup> . أو قل : إن الظاهرة الأدبية ظاهرة اجتماعية ذات نوعية خاصة ، وهي ظاهرة تاريخية ونسبية يحكمها قانونها الخاص<sup>(١٢)</sup> . وإن النظر في العلاقات الداخلية في النص هو في الوقت نفسه نظر في حضور المرجع في هذه العلاقات<sup>(١٣)</sup> . ولكن معرفتنا بهذا المرجع أو بهذه البنية المحيطة تعمق إدراكنا للنص ، وتعيننا على الربط بينه وبين الظواهر الاجتماعية التاريخية المعاصرة له . وباختصار أقول : إن الذات الشاعرة ذات اجتماعية تبدع إبداعا ذاتيا متميزا ذا هوية اجتماعية . وإن الكشف الدقيق عن بنية هذا الإبداع يكفل الكشف عن الذات الاجتماعية المبدعة . أو قل : إن على بنية النص أن تجسد رؤية مبدعه للعالم من حوله . ومن الواضح أن هذا الاتجاه في دراسة الظاهرة الأدبية يرفده ويلتقيه اتجاه سيمولوجي يعنى بالتركيز على التحليل الاجتماعي للرموز الفنية في الأدب من صور وأخيلة وتراكيب<sup>(١٤)</sup> . وقد تخيرت لهذا البحث - بل لهذه القراءة - نصا واحدا من شعر الحنين الذي كثر وشاع في صدر الإسلام ، فجرى على ألسنة كثير من المهاجرين والفاتحين الذين تصرف بهم الأقدار في تلك المرحلة الانتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي ، فحملتهم إلى ديار غريبة لم يألفوها ، وقوم غرباء لم يعرفوهم . وهو شعر وجداني عذب رقيق ، يتوهج بالشوق ، ويفيض بالمشاعر الإنسانية الأصيلة ، ويمور بالعاطفة الصادقة . شعر مفعم بحزن إنساني شفيف ، فيه صفاء الدمع وحرارته ، ورقة الحب وانكساره ، وقسوة الحزن وصفاءه ، ولهفة المشتاق الخائب ، وصبوة العاشق المحزون الذي لا يستطيع أن يتوب عن الشوق ، ولا يقوى على التجميل بالصبر . شعر تخالطه مرارة إنسانية عميقة أو بوح نفسي شفاف كقطعة من الماس ، يستبطن الذات فيصور أحاسيسها وانفعالاتها وانكسارها وخيباتها ، فتبرز فيه لحظة الضعف الإنساني بكل فتنها وبهائها . وقد آثرت أن يكون النص المختار أرجوزة - والرجز ، على ما نعلم أو على ما شاع عنه ، ضرب من الشعر وعزٌّ كزٌّ - قالها أحد الأعراب وقد شطحت به النوى فغلبه الشوق الغلاب ، وضاق بغربته بين أناس ليسوا من قومه ولا من عشيرته ولا من لسانه .



النص :

قال أعرابي :

دع المطايا تنسم الجنوبيا  
إن لها نبأ عجيبا  
حنينها وما اشتكت لغوبا  
يشهد أن قد فارقت حبيبا  
ما حملت إلا فتى كئيبا  
يُسرُّ ممسا أعلنت نصيبا  
لو ترك الشوق لنا قلوبا  
إذن لآثرنا بهن النيبا  
إن الغريب يسعد الغريبا (١٥)

هذا النص قاله أعرابي مجهول في تلك المرحلة الانتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي، مرحلة صدر الإسلام، التي شهدت توزع الشخصية العربية بين الماضي والحاضر، وبين منظومة قيمها القديمة ومنظومة قيمها الحاضرة، وبين حياة ألفتها وخبرت أسرارها وحياة جديدة لا تعرف عنها شيئا تغامر بدخولها. ومما عمق حدة هذا التوزع انقلاب الحياة بالناس، وسرعة توالي الأحداث الكبرى، فلم تجد النفس العربية وقتا كافيا للتكيف الهادئ المتأن، فقد كان كل شيء يمضي بسرعة، وكان كل شيء يتغير بسرعة، وزاد هذا الوضع التاريخي القلق رهافة وانشطارا خروج أولئك العرب إلى أرجاء الدنيا الواسعة فاتحين ومهاجرين، فكان هذا التوزع النفسي الجديد بين مدارج طفولتهم ومرابع صباهم وبين مهاجرهم الجديدة. وإذن هي مرحلة تاريخية عاصفة - درجنا على تسميتها مرحلة انتقالية - تخلخلت فيها منظومة القيم القديمة، فبدأت تفسح المجال لمنظومة قيم جديدة لم يبلُها المجتمع من قبل، وتغيرت فيها أنماط السلوك الاجتماعي، وغدا كل شيء في حالة صيرورة وانتقال. وإذن، أيضا، ليس غريبا أن نجد في شعر هذه المرحلة ما يجسد هذا التوزع النفسي، ويكشف عنه.

وإذا صح أن في كل ثقافة ألفاظاً محورية غنية بل مثقلة بالدلالة، فقد يكون بوسعنا أن نجد في هذا النص ثلاثة ألفاظ محورية هي: المطايا والفتوة والغربة. ويعرف قارئ الشعر الجاهلي، وشعر العصور اللاحقة أيضاً، مكانة الإبل «المطايا» في حياة الإنسان العربي وثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة دون أن تكون صورة الإبل ملء السمع والبصر؟! ويعرف قارئ هذا الشعر أيضاً مكانة الفتوة «فتى» في حياة ذلك المجتمع وثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة وقد خلت من مفهوم الفتوة ورموزها؟ ولست أخطئ ولا أغالي إذا قلت: إن مفهوم «الفتوة» في تاريخ المجتمع العربي حتى أواخر العصر العباسي كان قرينا بل مرادفاً لمفهوم «المروءة» الذي يكشف جذره اللغوي عن مفهوم العرب للإنسان، وهو مفهوم مفعم بمعاني إنسانية نبيلة، فليس الإنسان جديراً بإنسانيته إن لم يكن «امراً» أي «فتى»<sup>(١٦)</sup>.

وقد اكتسب لفظ «الغربة» دلالات إنسانية واجتماعية ونفسية ثرية عبر تاريخ طويل حافل بصراع مرير بين الإنسان العربي وذاته، وبينه وبين شروطه التاريخية في وقت معاً<sup>(١٧)</sup>.

وتظهر قراءة النص - وإن تكن قراءة عجي - وجود شخصيتين فيه هما: شخصية الشاعر الفتى الذي يقوم بوظيفة السارد أو الراوي، وشخصية الإبل، وقد لفتها، فاشتبكنا وتداخلتا، حالة وجدانية واحدة هي حالة «الغربة» التي نجم عنها كل هذا الحنين الموجد العاصف.

وتستطيع القراءة العجي أن تقسم النص - وفق نظرة شكلية صرف - إلى ثلاث وحدات: وحدة الإبل (١ - ٤) ووحدة الفتى (٥ - ٨) ووحدة الغربة (٩) التي تتداخل فيها الوجدتان السابقتان تداخلاً فذاً مدهشاً يجعل قسمة هذه الوحدة بين الوجدتين السابقتين أمراً مستحيلاً، فكل منهما تصلح أن تكون مكان الأخرى لأنها أصبحتا في آخر النص وحدتين متجانستين على المستوى اللغوي - بعد تجانسهما على المستوى المعنوي في السابق كما سنرى -، فقد عبر النص عن كل منهما باللفظ نفسه «الغريب».

بيد أن قراءة أخرى للنص لا تناقض القراءة السابقة ، ولكنها تطورها وتنميتها ، ستكون جديرة بالكشف عن ثرائه ، وقدرة بنيته الفنية على تجسيد رؤيته . وإذن هي قراءة لا تبدأ من الصفر ، بل تبدأ من حيث وقفت القراءة السابقة ، أي هي نظرة مستأنفة فيه .

يبدأ النص بظاهرة أسلوبية معروفة في شعرنا القديم هي ظاهرة التجريد «دع المطايا» ، وهي ظاهرة تشيع في شعر الحنين شيوعاً يلفت النظر ، ويجعلها صالحة لحمل دلالة عامة لا تختص بالشاعر وحده أو تقتصر عليه ، بل تعكس المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك الفاتحين وقد غلبهم الشوق ، وأرقتهم بروق الحنين ، وغالهم من أمر الغربة ما يغول .

فالتجريد «هو تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق للملاحقة الذات ، والإمعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق»<sup>(١٨)</sup> .

ويتضمن التجريد ههنا - كما هو واضح - فعلاً يقع على «المطايا» ، ويقيد فعلها تقييداً مرتبطاً بالجهة أو المكان الذي ترمز له ريح الجنوب «دع المطايا تنسم الجنوب» مما يجعل هذه الريح ، أو هذا المكان فضاء شعرياً يتجه إليه التجريد ، وتنكشف بذلك صبوة الذات الشاعرة - صاحبة التجريد - المثقلة بالمشاعر إلى فضاء روحي ونفسي يجسده الفضاء الشعري ، ويرمز له ، ويدل عليه . ويتضح من ذلك أن المطايا ذريعة يتوسل بها الشاعر للتعبير عما يعتلج بين جوانحه . فإذا مضينا نتبع هذه المطايا التي كلفها الشاعر عبء الكشف عن نفسه والترجمة عن أشواقه - وإن يكن ظاهر الشعر، وهنا تكمن المفارقة ، يوحي بأن الشاعر هو الذي يكشف عن نفوس الإبل ويرجم عنها - وجدناها تزيح صورة الشاعر من السياق الشعري ، وتنفرد وحدها بهذا السياق في عدة أبيات شعرية متلاحقة . وتمثل حركة الضمائر - والضمير علامة نصية جديرة بالاهتمام والمتابعة - هذه السيطرة على النص (٢ - ٥ إن لها . . . . . إلا فتى كئيباً) ، ففي هذه الأبيات كلها لا نجد ضميراً آخر ينافس ضمير المطايا ، أو يلوح بجانبه . فإذا دققنا النظر في هذه الأبيات بيتاً بيتاً وجدنا البيت الأول تقريرياً مباشراً (إن لها لنبأ عجيباً) ، فهو يؤكد حالة أو خبراً بطائفة من المؤكدات اللغوية (إن + لام التوكيد «المرحلة» + التنكير الدال على الإيهام المطلق + الصفة) ، فتظهر



الدلالة في البيت دلالة إعلامية أو إخبارية ذهنية . ولكن الشاعر لا يعتّم أن يردف الإعلام أو الإخبار الذهني أو التقرير بالوصف والتصوير سعياً منه إلى جلاء الغموض الذي أحدثه التنكير، فينتقل من تقرير الحالة إلى تصويرها :

«حنيها وما اشتكت لغوبا

يشهد أن قد فارقت حبيبا»

وتظهر في هذين البيتين دلالة تصويرية تبرهن صحة الخبر أو التقرير السابق ، وتغنيه بلامح نفسية وإنسانية متوهجة هي ملامح الحنين والشكوى والتعب والفراق والحب . ويتضح من هذه الألفاظ أن تصوير الحالة لا يتم في سياق القصيدة المألوف أو المتوقع ، بل يتم في سياق غزلي يستعير له الشاعر ألفاظ الغزل الانفعالية ذات الرصيد العاطفي الضخم ، وبذا ترتفع المطايا من المستوى الحيواني إلى مستوى الإنسان العاشق المحروم ، فتتحرر من صورتها الحيوانية قليلا قليلا ، وتكتسب رويدا رويدا ملامح إنسانية واضحة ، ولحظة لحظة سوف يغذي الشاعر هذه الملامح ويثبتها ويزيدها ثراء وعمقا على نحو ما سنرى . وتظهر بداية تأكيد هذه الملامح على المستوى اللغوي باستخدام حرف «أن» المؤكد وحرف التحقيق «قد» : «يشهد أن قد فارقت . . . . » بالإضافة إلى اقتراضه الألفاظ الوجدانية من معجم الغزل الأسيان على نحو ما لاحظنا .

ولعل ما تقدم يدل دلالة واضحة على ظاهرة شكلية جديدة بالاهتمام ، لأن الشكل أحد مستويات المعنى ، بل هو «أقصى حالات التجريد ، وأعلى نماذج التركيز للمضمون»<sup>(١٩)</sup> ، وهذه الظاهرة هي - على مستوى البنية - ظاهرة «تحويل الأسلوب» من طبيعته الأولى إلى طبيعة غزلية ، وهي - على المستوى الوظيفي - تعني تحولا في طبيعة العلاقات القائمة بين الشاعر والمطايا ، وهو تحول إيجابي يعمق التعاطف بينهما ، ويزيده ثراء وجمالا ، ويجعله من طبيعة إنسانية صرف على نحو ما لاحظنا منذ قليل .

ولا يلبث الشاعر أن يعود إلى الصياغة التقريرية المباشرة كما فعل في البيت الثاني سابقا «إن لها لنبا عجيبا ، ما حملت إلا فتى كئيبا» ، فهذان البيتان متناظران من حيث تصور الشاعر للمعاني ، فهو في كل منهما يقرر خبرا ما تقريراً مباشراً ، ويؤكد به جملة من المؤكدات - هي في البيت الثاني كما لاحظنا سابقا : إن + لام التوكيد + التنكير + الصفة .

وهي في البيت الخامس «ما حملت إلا فتى كثيبا»: أسلوب القصر + التنكير + الصفة ، مما يجعل دلالة الصياغة دلالة إعلامية أو إخبارية ذهنية . ولئن كان التقرير أو الإخبار في البيت الثاني إيذانا ببدء وحدة المطايا ، إن التقرير أو الإخبار في البيت الخامس إيذان ببدء وحدة مستقلة ظاهريا .

ويبدو البيت الخامس جامعا - كمطلع الأرجوزة - المطايا والشاعر معا ، وهو جمع تشد أو اصره ظاهرة القصر البديعة ههنا لأنها ترشح لظهور مزيد من التقارب والاندماج أو التوحد في فضاء شعري فسيح ليس فيه سوى طرفي الظاهرة : المطايا والشاعر . ولا تلبث هذه الظاهرة أن تنحل أو تتجلى معنويا في البيت السادس «يسرّ» مما أعلنت نصيبا» ، فنرى هذا الرابط الوجداني العميق بين المطايا والفتى ، فكلاهما محب مشتاق برّح به الهوى والحنين . ولكن هذه الوشيجة الوجدانية العميقة قائمة على أساس من «المخالفة» بقدر ماهي قائمة على أساس من «التشابه» ، فكلا الطرفين محب مشتاق يعصف به الحنين - وهذا هو وجه التشابه - ولكنها بعدئذ مختلفان ، فهو «يسرّ» بعض ما في نفسه ، ويلوذ بالصمت ويعتصم بالكتمان قدر الطاقة ، وهي «تعلن» ما في نفوسها وتبوح به - وهذا هو وجه المخالفة - ، ولعل هذا الاختلاف في كيفية التعبير - أي في المظهر السلوكي «يسرّ، تعلن» - عن التشابه بينهما يعمق مفهوم «التشابه» أو يكمله . بعبارة أصدق وأدق : نحن أمام حنين عام بعضه سرّي مكتوم ، وبعضه الآخر صريح معلن . فإذا نظرنا في البنية اللغوية وجدنا تجسيدا لغويا لهذه الوشيجة ، فالتشابه والمخالفة في الأمر نفسه «يسرّ مما أعلنت» ، فعلى اسم الموصول «ما» يقع فعلا الإسرار والإعلان ، إنهما من جوهر واحد ، ولكنها مختلفان في واقعهما السلوكي التعبيري ، فأحدهما سرّ مخبوء والآخر معلن صريح . ويحسن بنا أن نتتبع حركة الأفعال في النص ، فقد كان كل فعل يستقل بمجاله النحوي ، ولم يسبق لهذه الأفعال قط أن اشترك اثنان منها أو أكثر في معمول واحد . ولكن الأمر يختلف عن عهده في هذا البيت ، فهذه أول مرة يتشابك أو يشترك فعلا في موضوع واحد أو معمول واحد على نحو ما يتشابك أو يشترك صاحباهما .

وليس مبالغة ولا إسرافا أن نزن أن هذا التشابك اللغوي تجسيد لتشابك معنوي بين صاحبي الفعلين . ويتعمق هذان المفهومان - مفهومما الشبه والمخالفة - بمظاهر

لغوية أخرى ، فبين الإسرار والإعلان طباق ، وكل طرف في الطباق يجلو الطرف الآخر ويكشفه ، لأن المقابلة بين معنيين تزيدهما جلاء ووضوحاً ، والطباق - على ما هو معروف - بنية لغوية ذات حدين متناقضين كالمقابلة . وبين «يسر» و«أعلنت» تشابه آخر ، فكلاهما «فعل» . واختلاف آخر ، فأحدهما «ماض» مسند إلى «المؤنث» والآخر «مضارع» مسند إلى «المذكر» .

إن علاقة الذات بالموضوع أو بالآخر خصبة ومعقدة ، فعلى كواهل الأشياء يلقي الشعراء أحاسيسهم ومشاعرهم . وإن التقابل الذي نراه في هذا النص بين الشاعر والآخر ليس تقابلاً ضدياً ، وليس عشوائياً ، ولكنه تقابل تكاملي ينضم به النظر إلى نظيره فيغنيه ويكمّله . ولذا ليس غريباً أن يعلن الشاعر أنه لا يكتّم كل شوقه بل يكتّم «نصيباً» منه «يسر مما أعلنت نصيباً» ، فأين البيت الثاني من هذا الشوق؟ ولمن باح به ، ونحن لم نسمعه يحدثنا عن نفسه قبل الآن؟ هل نخطئ إذا ظننا أن أشواق هذا الشاعر قد تضاعفت في نفسه فأثقلته ، فأسرّ نصيباً منها ، وباح منها بنصيب بطريقة فنية مراوغة حين اصطنع هذه الإبل لتبوح بشطر من شوقه نيابة عنه؟ وهل نسرف إذا ظننا أن هذا الحاضر المكتوم امتداد لذلك الماضي المعلن؟ إن الصورة الإنسانية للمطايا تزداد بروزاً وعمقاً ، فقد اكتشف الشاعر رابطاً وجدانياً يوثق صلته بها ، ولم يعد التعبير عن إنسانيتها يتم في سياق غزلي رامز ، بل غداً هذا التعبير صريحاً أو قريباً من الصراحة .

ولا يلبث التعبير أن يزداد صراحة أو انكشافاً حين يخلق الشاعر موازاة صريحة بينه وبين هذه المطايا :

«لو ترك الشوق لنا قلوباً

إذن لأثـرنـنا بهن النـيـبـا»

فقد أخبرنا من قبل أن الإبل قد فارقت حبيبها ، وسكت عن ذكر قلوبها . وما هو ذا يخبرنا أنه قد فارق أحبابه كهذه الإبل تماماً ، وقد ذهب الشوق بقلبه إثر الأحباب . ولا يلبث أن يخبرنا بصورة فنية مواربة أن الشوق قد ذهب بقلوب تلك الإبل . ولماذا يؤثرها بقلبه لو لم تكن قلوبها قد ذهبت وتقطعت شوقاً وحنيناً؟



وحين يبلغ الشاعر هذا المبلغ في تعاطفه مع الإبل - حين يشاركها الشوق والحنين والفراق وذهاب القلوب ثم يبلغ به الموقف أن يؤثرها بقلبه لو أبقى له الشوق قلبا - لا يبقى من حيوانيتها قدر أي قدر، بل تكتسي ملامح إنسانية عميقة خالصة، ونصبح أمام نموذجين إنسانيين مفعمين بروح الإنسان هما: الشاعر والمطايا.

ويحسن بنا أن نلمح تجسيد اللغة لهذه الوحدة الوجدانية العميقة، قال: «إذن لآثرنا بهن النيبا»، فعبر عما كان يود أن يفعله تعبيرا أخرجه من حيز المتوقع أو المأمول إلى حيز الواقع الذي وقع وانتهى أمره، فلم يقل «لكننا نؤثر...». وليس يغير من الموقف شيئا أن هذا الإيثار قد امتنع لامتناع أمر سابق له، فالشاعر لا يحزن لذهاب قلبه، بل يحزن لأنه لا يستطيع أن يعوض هذه الإبل قلوبا عن قلوبها!! فتأمل.

وليس يخفى ما في هذين البيتين من تغير لافت للنظر في حركة الضمائر، فقد عدل الشاعر عن ضمير المخاطب الفرد أو الغائب الفرد - وهما الضميران اللذان استخدمهما للتعبير عن نفسه سابقا - أو المتكلم الفرد - وهو الضمير الذي كنا نتوقع استخدامه للتعبير عن نفسه - وانحرف إلى التعبير عن نفسه بضمير الجماعة المتكلمين «لنا - لآثرنا». ولعل هذين الأمرين معا - الانتقال بين ضمائر الحضور والغياب، والمتكلم والمخاطب والغائب، والانتقال من ضمير الفرد إلى ضمير الجماعة، للتعبير عن ذات واحدة هي ذات الشاعر - يكشفان عن قلق الشاعر وتوزعه وتشعبته النفسي، وهي الملامح التي تلوح في أرجاء النص منذ مطلعها، والتي يحاول الشاعر الفرار والتخفف منها منذ مطلع النص أيضا. ولعل عدول الشاعر عن ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة يصلح دليلا على أن هذا النص لا يعبر عن حالة فردية، بل يعبر عن المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك المغترين في تلك المرحلة القلقة من حياة الإنسان العربي، ولعل هذا هو سر ظهور كلمة القلوب - وهي جمع كما نرى - بدلا من كلمة «قلب». فإذا صرنا إلى البيت الأخير من النص رأينا الشاعر يتحدث حديثا تقريريا مباشرا عن علاقة الغريب بالغريب، ومواساة كليهما لصاحبه، وسعادة أحدهما بالآخر مكررا لفظ «الغريب» تكرارا يمنح البيت دفئا إنسانيا غامرا بما يختزن في سياقه التاريخي الاجتماعي من معاني الغربة وإيحاءاتها الثرية. ويزيد هذا الدفء توهجا وجمالا، فيحوله إلى تواصل إنساني حميم هذا التكرار اللغوي الذي

يجسد تكرارا دلاليا لا يؤكد الدلالة الأولى ، ولا يميزها من الدلالة الثانية ، بل يجمع الدلاتين ويوحدتهما ، ويمنحهما هوية واحدة تصلح لكل من الشاعر والمطايا منفردا ، وتصلح لهما معا .

ولقد قلنا سابقا : إن الغربة لفظ محوري في الثقافة العربية ، فقد تصورها العرب منذ امرئ القيس بل قبله ، كما تصورها هذا الأعرابي صاحب النص ، رابطا وجدانيا ووشيجة نفسية قوية تزخر بكثير من المشاعر والأحاسيس الغامضة . بيد أنه ليس من الفطنة في شيء أن ننظر إلى هذا الحديث الذي يكتسي طابع الحكمة بمعزل عن الأبيات السابقة له . حقا إن هذه الحكمة تقع في إطار إنساني صرف ، ولكن ألم يرق الشاعر بالإبل فيما تقدم من النص حتى جعل منها إنسانا سويا يحس ويتألم ، ويحب ويحسب ، ويشقى و... و... إنسانا مفعما بروح الإنسانية؟ وإذن أحد هذين الغريبين هو المطايا والآخر هو الشاعر. وهذه الصياغة التقريرية الصارمة هي - في حقيقتها - نتيجة لصياغة تصويرية فنية في النص ، وليست تقريراً لفكرة ذهنية طارئة على النص ، فقد رشح الشاعر لهذه الحكمة فيما تقدم ، وراح يجمع رحيقها من تلك الأبيات بيتا بيتا حتى اجتمعت له على هذا النحو من الوضوح الباهر والتقريرية الصارمة مستعينا بالقياس الشعري ، وبالتدرج في بناء العلاقة الوجدانية ببراعة فنان موهوب يعرف كيف يوظف العناصر البنائية في الشعر توظيفا فنيا راقيا .

وهذه الحكمة التي تأتي خاتمة للنص ، وتووجها لمنطقه الداخلي في الوقت نفسه ، يمكن أن تكون وثيقة الصلة بمطلع النص . فهذه الدعوة إلى حرية المطايا في تنسم ريح الجنوب هي نتيجة لسعي الغريب من أجل سعادة الغريب الآخر . وفي هذا الاستنشاق من السعادة ما في استنشاق ريح الأهل والأحباب . ولعل هذه الصلة الوثيقة بين المطلع والخاتمة هي سر التجانس الإيقاعي بينهما ، فهما من نمط إيقاعي متقارب جدا .

وهذه الحكمة هي أيضا الفكرة المهيمنة في النص ، أي هي نواته الدلالية ، ولا يزيد النص على أن يكون تكرارا معنويا وفنيا لهذه الفكرة ، أو - ولعل هذا أدق - تنمية وتطويرا لهذه النواة الدلالية عبر علاقة الذات بالآخر ، بكل ما اشتمل عليه هذا الآخر من دلالات وجدانية وتصويرية ورمزية . وهذا يعني أننا نرى «المطايا» ههنا معادلا موضوعيا للشاعر ينهض بعبء التعبير عنه . فقد أسقط الشاعر تجربته

الوجدانية على هذه المطايا فكانت مرآة لهذه التجربة، وخفف بذلك من وطأة مشاعر الغربة الباهظة على نفسه، وكسر بعضاً من حدتها، وعرضها من خلال «الأخر» فكسب لها صفتي «الموضوعية» و«الحياة».

وقد لاحظ الدكتور كمال أبو ديب هذا الملمح في الشعر الجاهلي الذي يعد هذا النص امتداداً للتيار الوجداني فيه، بلغت العذبة البعيدة عن الغربة، فقال: «لقد كانت التوسيطية والبعد عن التعبير الانفعالي الحاد سمة أساسية في الشعر الجاهلي. ومن الطبيعي أن يبحث الشاعر عن وسيلة لتخفيف حدة الانفعال والرؤية وهو يجد ذلك في اللوحة والمشهد والحكاية، فهي جميعاً تمنح الشعور طابعاً موضوعياً، وتخرجه من حيز الفردي الضيق إلى حيز الإنساني الواسع، ومن التعبير المباشر إلى التعبير الرمزي»<sup>(٢٠)</sup>. على هذا النحو حاول هذا الشاعر أن يحل أزمة النفسية، وأوهنا أنه يتحدث عن العالم الخارجي - عالم الإبل -، ولكننا ندرك إدراكاً واضحاً أن «الغريبة» في الشعر هي - في كثير من الأحيان - ذاتية مقنّعة، وهذا هو سر التعاطف العميق بين الشاعر والإبل على نحو ما وضحنا سابقاً. وإذن ليس غريباً أن نقول - ونحن نتحدث عن هذا النص - إن الشعر تكرر معنوي، ففي كل نص مقولة مهيمنة يصدر عنها. أو لنقل إن لكل نص نواة، «وكل نواة لإنتاج خطاب تنمو عن فلقها إلى فرعين أو ثلاثة أو أكثر...». ومع هذا التشعب فإن النص غالباً ما يبقى فيه خيط رابط بين أجزائه، إذ السيورة التأويلية ليست إلا تعقيداً للنواة، وتفصيلاً لمجملها، وتوضيحاً لها ضمن مدار حديث وحيد. أي أن تلك التشعبات ليست إلا أغصاناً لشجرة وحيدة. ينمو النص إذن بإبعاد التشعبات المحتملة التي تناقض مدار الحديث، وبتنمية التشعبات التي لا تناقضه، ولكن تضاده أو تتداخل معه»<sup>(٢١)</sup>.

ولقد أعلم أن السياق هو منبع العلاقات والهوية والانتفاء، ففي السياق تتجلى علاقة الذات الشاعرة بالآخر واشتباكها به سواء أكان هذا الآخر بشراً أم حيواناً أم أشياء أم زمناً أم مكاناً. ولقد كشف سياق النص عن حنين جارف إلى الانتفاء، وبدا الشاعر مسكوناً بهاجس مؤرق هو هاجس التواصل، ولكن انتفاءه ظل انتفاء عاطفياً غامضاً هو الانتفاء إلى الجنوب، وزاده هاجس التواصل كثافة عاطفية وغموضاً لأنه تواصل مع الغريب الذي لا انتفاء له - فيما نعرف - سوى الغربة إن كان يصح أن



تكون الغربية انتهاء ، والذي هو نظير الشاعر ومعادله . وهكذا بدت لنا الذات الشاعرة ههنا ذاتا مؤرقة مشعثة أثقلتها المشاعر ، وأرمرضتها اللوعة ، وغلبها الحنين ، فلم تواجه العالم لترى موقعها فيه رؤية موضوعية ، بل لاذت به ، وامتزجت به لترى نفسها وحدها في مرآته الضيقة الواسعة ! ولا تثريب على الشاعر فيما فعل ، فهو أحد هؤلاء الغرباء الذين عابثتهم الحياة فطالت معابثها ، وتصرفت بهم ريح القدر العاتية ، وردتهم ضوضاء الزمن الجديد الذي يعبرونه إلى همسة القلب الكليم ، فراحوا ييوحون بأسراره ومواجهه ، ويغنون أحزانه وأشواقه وأحلامه اليائسة هذا الغناء الشجي الممتد الذي يرشح مرارة وخيبة وانكسارا . إنها لحظة الضعف الإنساني النبيل التي لا يبرأ منها أحد ، ولا يعرف بهاءها وعمقها إلا أولئك الجديرون بأن يكونوا بشرا . إن الذات الشاعرة في هذا النص هي موضوع التجربة الشعرية كما تبين لنا ، وهي ذات موجعة حزينة تترجم عن نفسها بمعزل عن حقائق الحياة الجارحة كالصقور ، بل لعلها تفعل ذلك بسبب هذه الحقائق دون أن تدري ! ولعل هذا الانكفاء على الذات واستبطانها هما سر بساطة هذا النص وقربه من النفوس .

وقد لاحظ نقاد الشعر ودارسوه هذه الملاحظة على الشعر الوجداني عامة ، وحسبي للدلالة على ذلك أن أنقل هنا طرفا من كلام قريب من يدي الآن للدكتور صلاح فضل ، يقول : « لأن السلوك اللغوي للشاعر الغنائي وطريقته في صياغة عالمه وتشكيل رؤيته يتسم أساسا بغلبة طابع البساطة ، مهما تعددت الأنماط التي تصاغ فيها هذه اللغة الغنائية ، فإذا أخذنا نستخلص مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية في قرب المسافة ، وشحنات الذكريات ، والعفوية الطاغية . وفيما يتصل بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها فإنه يفضل الوجداني منها مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل ، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في كثير من الأحيان . كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دورا توزيعيا حاسما ، كما توظف فيها الوسائل الحساسة مثل الإيقاع والرنين الصوتي دون مبالغة مما يخلق في نهاية الأمر نغمة خاصة هي وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبس بحالة الشعر » (٢٢) .

وكل هذه السمات والخصائص التي ذكرها د. صلاح بارزة في هذا النص على نحو ما بيّنها. ولكننا نستطيع أن نزيدها جلاء، وأن نضيف إليها بعض السمات الأخرى إذا نحن أعدنا النظر من جديد في هذا النص. ولعل أول ما يلفت النظر هذا المطلع المتوتر الذي يشبه الزفرة المخنوقة حين تنطلق من القلب «دع المطايا تنسم الجنوبا». فنحن لا نكاد نتابع هذا الطلب، ولا الشاعر يتابعه، فهو يصدع بطلبه دون انتظار للجواب، فيكشف بذلك عن كثافة المادة الوجدانية التي يصدر عنها على نحو يذكّرنا تذكيرا قويا بملامح فنية نفسية في شعرنا العذري. ومن المعروف الشائع أن الصيغ المتوترة عامة عنصر أساسي من عناصر الشعر الغنائي.

ونحن نلاحظ أيضا وفرة حروف المد واللين التي تتغلغل في ثنايا النص، وتأتي خاتمة لنهايات أبياته ألفُ الإطلاق التي تسمح بامتداد الصوت والتفريغ النفسي. وينبع من ذلك كله سخاء موسيقي متدفق، وتموجات رقيقة ناعمة بعيدة عن النبرة العالية والجرس القوي مما يجعل من النص نصا غنائيا ذاتيا على المستوى النفسي الوجداني وعلى المستوى اللغوي والموسيقي أيضا، ومما يسمح للشاعر بالتعبير المرهف الحار عن جيشانه العاطفي، وقلقه وتوزعه.

ومن الملاحظ أيضا أن الحدث لا ينمو أو يتطور في النص، بل يبقى الشاعر يدور حول نفسه يتأملها ويستبطنها. ومن المعروف الشائع أن الشعر الغنائي لا يطور الحدث في القصيدة، بل يشكل تنويعات على أنغام اللحن الأساسي.

ولعل الأذن لا تخطيء ملمحا غنائيا آخر في هذا النص هو هذا التداخل أو التنويع الواسع بين السرد والغناء<sup>(٢٣)</sup>.

وقد يكون مما يلفت النظر أيضا أن الشاعر قد اختار وزن الرجز لنصه، وقد ظن كثير من الباحثين أن هذا البحر بنغماته القوية لا يصلح لحمل مشاعر الحنين الناعمة الرقيقة المناسبة، فراح هذا الشاعر يروّض هذه النغمات القوية حتى انقادت أيما انقياد، فعادت كالريح الرخاء. وحقا لقد أبدع في تطويع هذه النغمات، وتفنن في استخدامها وتوظيفها، فأحدث من وزن الرجز نفسه ثماني جمل موسيقية متميزة في تجلياتها الصوتية، فكشف بهذا السخاء الموسيقي المتنوع الذي لا يكاد يقر على نمط بعينه عن حالة وجدانية قلقة لا تكاد تقرر

على إيقاع نفسي واحد، بل هي دائمة القلب من حال إلى حال . فليس في أبيات النص التسعة بيت واحد يماثل بيتا آخر موسيقيا سوى قوله :

«يشهد أن قد فارقنا حبيبا

مما حملت إلا فتى كئيبا» .

ولعل هذه الملاحظة تدل على أننا ننظر إلى الإيقاع في النص بوصفه أحد مستويات الأداء في العمل الفني، ونرى له - بناء على هذه النظرة - دلالة وظيفية واضحة في كثير من النصوص، ولكنها دلالة وصفية لا دلالة معيارية.

وليس تزييدا أن نشير إلى ملمح غنائي آخر يشيع في شعرنا العذري خاصة، وفي شعرنا الوجداني عامة، وهو عدم العناية بالصورة المجازية - كما هو واضح في هذا النص - والاستعاضة عنها بتوظيف العناصر البنائية الأخرى توظيفا فنيا راقيا على نحو ما يتنا .

وبعد فإن ظاهر الشعر رقيق متموج أنيق مخادع . ومن العبث وقلة الحيلة أن نوهم أنفسنا بأننا نفهم الشعر ونفسره بالنظر إلى هذا الظاهر وحده . بل لابد لنا - إذا أردنا أن نصطنع الجدل في أمر الشعر - من أن نكشف عن بنيته التي تجسد رؤيته وتصدر عنها في الوقت نفسه . فكل نص ينمو «عن طريق المماثلة والتفارق والتضاد، وتحت تحكم عمليتين متكاملتين هما : البساطة البنيوية والتعقيد المنظم أو السكون والدينامية أو التوازن واللا توازن أو الانفتاح والانغلاق أو الاستقرار والتكون التشكيلي»<sup>(٢٤)</sup> . ولكن هذه البنية ليست بنية معزولة، بل هي عنصر في بنية أكبر منها . والظاهرة الأدبية ليست ظاهرة لغوية إلا من حيث الأداة، بل هي ظاهرة اجتماعية لها خصوصيتها النوعية، ومن ثم لابد من إقامة الصلة بينها وبين البنى الثقافية والاجتماعية الأخرى . ولا ريب في أن هذا النقد الذي نرجوه ونطمح إليه هو «علم»، ولكنه لا يبرأ من روح الفن . يقول د . شكري عياد : «قد يكون النقد الأدبي بوصفه علما عملا إبداعيا، مثله في ذلك مثل أي عمل علمي آخر: أعني وجود الإحساس، وأحيانا نشوة الاكتشاف، ذلك الضوء المباغت الذي يغمر الأشياء فيجعلها تضيء بدلالة مفاجئة . . . تمثل حقيقة إنسانية أكثر عمقا، إنني لهذا السبب أعتبر النقد علما وأعتبره في الوقت نفسه فنا أو نوعا أدبيا» . ثم يضيف :

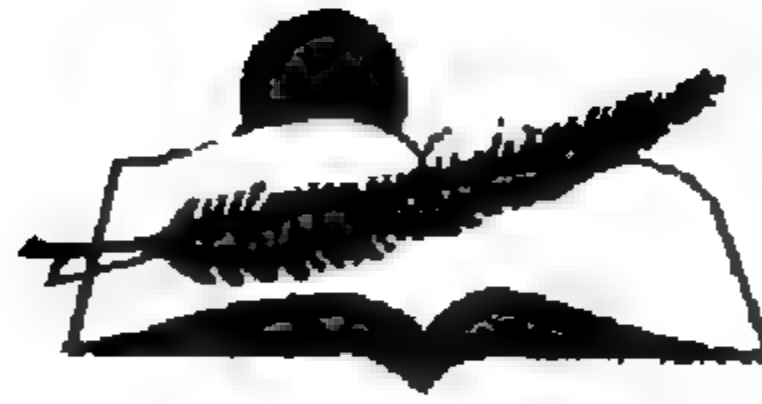


«لكن الناقد خلال عملية تفكيك النص وإعادة تركيبه ، يدخل طرفا فاعلا في إعادة تشكيل هذه العلاقات ، وطرحها طرحا جديدا في نص نقدي يضيف عمقا جديدا للنص الأول يتمثل في علاقات الناقد نفسه بالعالم»<sup>(٢٥)</sup>.

## هوامش

- (١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١/ ٧٤ وما بعدها. تحقيق: أحمد محمد شاكر. ط ٢. دار المعارف. بلا تاريخ.
- (٢) الجاحظ. الحيوان: ٢/ ٢٠، تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة مصطفى الباي الحلبي القاهرة ١٩٣٨.
- (٣) تاريخ الشعر العربي. ص ٩٨.
- (٤) المرجع السابق. ص ٩٩.
- (٥) المرجع السابق. ص ١٠٠.
- (٦) الرحلة في القصيدة الجاهلية. الباب الثاني ومقدمة الطبعة الثانية.
- (٧) يوسف خليف. دراسات في الشعر الجاهلي. ص ١٢٥ وما بعدها. دار غريب للطباعة، القاهرة. بلا تاريخ.
- (٨) سورة الحجر، الآية ٧٥.
- (٩) انظر في ذلك على سبيل المثال لا الحصر:
  - ١- مجلة فصول. القاهرة، يناير ١٩٨١.
  - ٢- عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة/ بيروت ١٩٧٩.
  - ٣- يمني العيد: في معرفة النص، دار الآفاق، بيروت ١٩٨٥.
  - ٤- شكري الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة ببيروت ١٩٨٦.
- (١٠) انظر على سبيل المثال لا الحصر:
  - باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي. ترجمة د. جميل التكريتي. مراجعة: د. حياة شرارة، بغداد ١٩٨٦.
  - غولدمان: البنيوية التوليدية: ترجمة جمال شحيد. بيروت.
  - مجلة فصول: القاهرة، يناير ١٩٨١.
  - كمال أبوديب: الرؤى المقنعة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.
- (١١) انظر في ذلك على التمثيل لا الحصر:
  - غولدمان: البنيوية التوليدية.
  - صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة ط ٢، ١٩٨٠.
- (١٢) أحمد القصير: علم الاجتماع بين البنيوية والماركسية والوظيفية. ر. م مخطوطة مقدمة إلى جامعة القاهرة، وقد طبعت هذه الرسالة، ولكنني لم أطلع عليها مطبوعة بعد.
- (١٣) انظر يمني العيد: في معرفة النص.
- (١٤) انظر صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ٢٢، دار المعارف ط ٢، ١٩٨٠.
- (١٥) أراجيز العرب: ص ٤. اللغوب: التعب. النيب: ج ناب: الناقة المسنة. توفيق البكري ط ٢، ١٣٤٦ هـ.
- (١٦) انظر كلمة «فتى» ومشتقاتها في الشعر الجاهلي، وانظرها - على سبيل المثال لا الحصر - في شعر أبي فراس وشعر المتنبي.

- (١٧) انظر دوران هذا اللفظ ومشتقاته في باب الحنين من شعر الفتوح الإسلامية خاصة، وانظره في شعر امرئ القيس والمتنبي وسواهما.
- (١٨) صلاح فضل: شفرات النص. ص ٤٠، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٠.
- (١٩) صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ١٣٧.
- (٢٠) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ص ٣٣٨.
- (٢١) محمد مفتاح: مجهول البيان، ص ٥٩، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٠.
- (٢٢) شفرات النص، ص ٥٠ وما بعدها.
- (٢٣) انظر على سبيل المثال: اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص ١٥٠، ١٥٢، ١٥٦ دار الحداثة، بيروت.
- (٢٤) مجهول البيان، ص ٥٨.
- (٢٥) نقلا عن اعتدال عثمان: إضاءة النص. ص ١٠٦ وقد نقلت النص من مقابلة للدكتور عياد نشرت في مجلة «ألف» العدد الرابع عام ١٩٨٤.





## الفصل الأول

### رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة

أليس في تراثنا النقدي مصطلحات تُقارب هذا العنوان؟ وإذا كان الأمر كذلك  
فَلِمَ العدول عنها إلى «رؤية الذات»؟

بلى، إن في التراث ما يُقارب هذا العنوان، ويطوف به، ولكنه لا يَعْدِلُه. فقد  
تجد في هذا الحديث أمشاجاً مردوداً بعضها إلى ما يعرف لدى الدارسين بـ  
«المقدمات» من غزل وظعن وعذل وشيب وشباب وغير ذلك، ومردوداً بعضها  
إلى الفخر والعتاب والاعتذار وغير ذلك مما يعرف لدى الدارسين بـ «أغراض  
الشعر»، ولكن وجدانك هذا يقع في حدود المقاربة والطواف، ولا يقع في حدود  
«العدل». ولعل الناظر في مصطلح «المقدمة» الذي كتبت له السيرة والشيوخ  
فجرى على كل لسان، يرى أنه مصطلح يوشك أن يكون أصمّ أخرس لا يكاد  
ينطق بشيء سوى إشارته إلى مكانه في صدور القصائد، وهي إشارة هيئة الشأن  
لا تبلّ الريق. وأما مصطلح «الأغراض الشعرية» فمصطلح يدمر الإحساس  
بوحدة القصيدة، ويكافح النظرة العميقة إلى رمزيتها، ويصادر التفكير في  
طبقات المعنى، ويشوب فضاءها النفسي بكثرة قائمة، ويلغي «مقولتها» الأم،  
ويلقي بيننا وبينها أستاراً صفيقة من التبدد والتشتيت، بالإضافة إلى ما في هذا  
المصطلح من مباشرة وغلظة تجايفان روح الشعر وسحرته الحاملة.

وقد عدلت عن مصطلح آخر أدق وأعمق من سواه هو مصطلح «الكتابة  
الذاتية» لأنه - في ظني - يشعر المتلقي بمفارقة قاسية لا مسوّغ لها، فليس يصحّ أن  
نعتبر عن «حضارة شفهية» لا يميزها أمر كما تميزها «المشافهة» بمصطلح لا يدل على  
أمر كما يدل على «الحضارة الكتابية»، وإذن هو مصطلح لا يناسب روح العصر

الذي نتحدث عنه ولا يوائمها، بل يبلبل تصوّرنا لذلك العصر، ويقحم عليه تصورات وأفكاراً غريبة عن سياقه التاريخي الاجتماعي .

وليس مصطلح «مناسبة القصيدة» بأقلّ بغياً وطغياناً على الذات من المصطلحات السابقة - وبين المناسبة وأغراض الشعر صلة رحم واشجة - فقد انظمرت هذه «الذات» أحياناً كثيرة تحت تراب المناسبات ولا سيما مناسبات المديح، وبرزت عارية لا يسترها ستر أو بقية من ستر تحت أضواء مناسبات أخرى ولا سيما مناسبات الفخر. فكأنّها كتب على هذه «الذات» أن تكون خرساء لا تنطق بكلمة أو ثرارة لا تكفّ عن لغو الكلام. إنها ذات منفعة تلقّنها المناسبة الخارجية ما ينبغي، فتوصد في وجهها أبواب الحلم، وتسدّ من حولها ثغور المخاوف، فإذا لكل مناسبة أو حالة قول نقي صرف لا تشوبه أطياف ولا وساوس !!

وتأسيساً على ما سبق لم يكن العدول إلى مصطلح «رؤية الذات» رغبة في التجديد، أو انبهاراً به، بل كان رغبة في «الدقة»، وحرصاً عليها. وحرى بهذا المصطلح أن يُعيد النظر في القصيدة العربية القديمة لا أن يصنّف ما قيل عنها، فليس من همّه إعادة تصنيف ما تفرّق واضطرب وتبعثر في الدراسات التي أقيمت عليها، ودارت حولها - وهي كثيرة، وبعضها يستحق التقدير والثناء -، ولكن همّه أن يؤسّس نظرة جديدة إلى هذه القصيدة تختلف عن ضرائرها السابقة.



إن ضروب النشاط الاجتماعي - ومنها الإنتاج الأدبي - متداخلة بعضها في بعض، ولكن لكل منها صفته النوعية، ونسبته، وتاريخيته، وقانونه الخاص الذي لا يناقض القانون العام. وإن معرفة هذه الأمور شرط لا غنى عنه لأية دراسة حقة. وليس في النشاط البشري شيء لا دلالة أو لا وظيفة له، ولكن الدلالات والوظائف متنوعة مختلفة لا تقع تحت حصر. ولعلّ الدلالة الشعرية من أغمض هذه الدلالات وأعقدها وأدقّها. فالشعر إدراك فني مجسّد باللغة - وهذه هي صفته النوعية - للعالم وأشياءه وناسه وأحداثه وعلاقاته، ودلالته دلالة فنية مرهفة تتدثر بالغموض أحياناً كثيرة. وليس هذا الإدراك الفني منبت الصلة بالتاريخ، فهو استجابة لحاجات جمالية في واقع تاريخي اجتماعي محدّد، وجزء من بناء ثقافي عام معبّر عن مرحلة اجتماعية

من مراحل تطور المجتمع<sup>(١)</sup>. ولذا فإن الشعر لا يعبر عن ذات الشاعر فحسب، بل يعبر عن روح عصره أيضاً. ومهما تحدثنا عن تفرّد الشاعر وذاتيته وتجاوزه فلا معنى لهذا الحديث إلا إذا قسنا هذا التفرّد والتجاوز والذاتية بأمرين هما: مستوى تطور لغة الجماعة في عصره، وتراث التشكيل اللغوي في شعر هذه الجماعة، فالأمر الأول يكشف عن خبرة الجماعة التاريخية، وعن منطقها الراهن في النظر والسلوك، ويكشف الأمر الثاني عن التقاليد الأدبية الموروثة أو الشابتة المستقرة، وعلى الشعر الأصيل الحق أن يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يخلّ بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يخلخلها، أو يعدّها وفق الحاجة<sup>(٢)</sup>. وهذا يعني أن أيّ تجديد شعري ينبغي أن يكون نابعاً من التراث وإن تمرد عليه، وأن يكون فيه شذى من عبقة الخالد. وبعبارة أخرى: إن شعر أيّ شاعر حق هو جزء من ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، يحاورها ويغنيها، وقد يتمرد عليها، ولكنه لا مناص له من الانتماء إليها، فهي التربة التي تغذوه، وفيها يشبّ ويتعرّج. وإذن هو تعبير جمالي عن مرحلة تاريخية محدّدة من مراحل تطوّر هذا المجتمع كما قلت منذ قليل.

وحقاً لقد كان شعرنا القديم مظهراً من مظاهر الثقافة العربية القديمة، بل لعلنا نراه أبرز مظاهرها على الإطلاق إذا تذكرنا أن للثقافة ثلاثة مظاهر هي: المظهر الفكري، والمظهر العلمي، والمظهر الفني. وقد أدرك أسلافنا منذ زمن بعيد المكانة المرموقة التي يتبوّؤها الشعر في الثقافة العربية، فقال عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، قوله المشهورة: «الشعر ديوان العرب». وظلّ مفهوم الثقافة العربية مرتبطاً بالشعر لا ينفك عنه على تتابع العصور واختلافها إلى يوم الناس هذا. ونحن لا نعرف معرفة دقيقة متى اشتعلت نار الشعر العربي أول مرة، ولا كيف تطور هذا الشعر حتى بلغ مرحلة النضج الفني، وقد اكتملت قيوده، واستقرّت تقاليده، واستوفى حظوظاً واسعة من الجمال الفني. وهذه المرحلة هي المرحلة التي وصل إلينا شعرها الذي نعرفه باسم «الشعر الجاهلي»، وهي المرحلة التي حدّدها الجاحظ بقراءة خمسين ومئة عام إلى متّي عام قبل أن يجيء الله بالإسلام. أما الشعر الذي قيل قبل هذه المرحلة فقد ضاع في جوف الزمن، وانطمس في رمال الصحراء. ولست أريد الخوض في هذه القضية - قضية أولية الشعر العربي - فهي قضية لا يكاد يخلو منها كتاب أعدّ للناشئة والشّداة. ولكن الذي أقصد إليه هو أن أبتّن أن تقاليد هذا الشعر



- وأغراضه من أبرز هذه التقاليد - قد مرّت بمراحل طويلة من التجريب الفني ، ومن التطوير والإضافة والصقل حتى صارت إلى صورتها الراهنة . أريد أن أقول : حتى انتقلت من التعبير المباشر إلى «الرمز» . وقد قلت غير مرة : إن أغراض شعرنا القديم هي رموزه ، وإن هذه الأغراض ليست هي الشعر ، ولا هي تخلق الشعر ، بل الذي يخلقه هو التشكيل الجمالي للكلمات .

وإذا كنا نجد في هذا الشعر أغراضاً شبه محدّدة يتعاورها الشعراء ، ويعيدون القول فيها دون حرج ، فينبغي أن نرتيث في الحكم على هذه الأغراض ، وعلى هؤلاء الشعراء . فلا نظن أن هذه الأغراض واحدة في كل الأحوال ، ولو كانت كذلك لنفدت طاقتها الفنية منذ زمن بعيد ، ولكنها «رموز» يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة ، ويجددون طاقتها القديمة ، ويوظفونها في التعبير عن مواقف وأمر شتى . وقد يظنّ ظانّ أن في هذا الكلام مقداراً من الحماسة أو التعصب للشعر القديم ، ولكن مثل هذا الظن لا يعبر عن حقيقة هذا الشعر ، بل يعبر عن موقفنا منه . وأبرز ما يميز هذا الموقف هو سوء ظننا بالشعر والشعراء .

في ضوء التصور السابق للشعر والشعراء عامة ، ولشعرنا القديم خاصة ، سأحاول الكشف عن رؤية الذات الشاعرة نفسها في علاقتها بالموضوع ، سواء أكان هذا الموضوع إنساناً أم حيواناً أم عجم ، أم مكاناً ، أم زماناً . ولن أفرق بين شاعر جاهلي وآخر مخضرم بدوي لأن شعر البادية في صدر الإسلام امتداد متطور للتيار الفني الجاهلي . ومن المحقق «أن المرء لا يستطيع أن يرى نفسه إلا بعد أن يختار نقطة ومعياراً يقعان خارج نفسه»<sup>(٣)</sup> . وفي هذه الحال يمكن أن تكون الذات نفسها موضوعاً للتأمل أيضاً .

وسأقسم الحديث إلى قسمين ، أتناول في أولها بالتحليل والتفسير نصوصاً شعرية تتراءى لنا الذات فيها مقنّعة تعبر عن نفسها من وراء قناع موضوعي أو معادل شعري ، كالناقة والجواد والمطر والمرأة . وأتناول في ثانيهما بالتحليل والتفسير نصوصاً شعرية تبدو فيها الذات سافرة تبوح بأسرارها ومواجعها في تدفق عاطفي سيّال تتداخل فيه حدود الزمن أو تتلاشى . وسأبين في أثناء ذلك كله موقفها من مأساتي الزمان والمكان اللتين كان يحسّهما الشاعر القديم إحساساً مروّعاً .

## الذات المقنعة

يكثُر وصف الإبل ، والحديث عنها في شعرنا القديم كثرة تلفت النظر، ولعله يبعث في نفس القارئ المعاصر شعوراً بالضجر والملل والتأفف، فقد خرجت الناقة من حياتنا المعاصرة أو كادت، ولم يعد لها تلك المكانة النبيلة التي كانت لها في نفوس أسلافنا القدماء. لقد مضى ذلك الزمن الذي كانت فيه رفيقاً طيباً في السفر، ومالاً تُقاس به الثروة، ومصدراً للخصب والنماء، ومضى برفقته ولع الشعراء بها، وحنينهم الدائب إلى تصويرها والحديث عنها، وإمضاؤهم الهموم وتسليتها بها.

— وإني لأَمْضِي الهمَّ عند احتضارِهِ

بعوجاءِ مِرْقَالٍ تَروُحُ وتَغْتدي

— فَدَعَهَا وَسَلَّ الهمَّ عنكَ بِجَسْرَةٍ

ذَمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّارَا

ويتردد فعلاً «الإمضاء» و«التسلية» ومرادفاتهما تردداً قوياً في هذا الشعر. فكيف «يُمضي» الشاعر همومه بهذه الناقة؟ وكيف «يسليها» بها؟ هل خطر ببالنا أن الأشياء في الشعر يلفت بعضها إلى بعض، فالهموم تلفت إلى الناقة، والناقة تلفت إلى الكون، والكون يلفت إلى الذات وهكذا... والحقيقة أن الناقة تُمضي هموم الشاعر وتسليها بطرق شتى أهمها اثنتان: بالرحلة في الصحراء، وتأمل الكون وما يضطرب فيه، والتماس العزاء مما يرى، والتسرية عن النفس به على نحو ما سنرى في الفصل القادم. وباتخاذ هذه الناقة قناعاً أو معادلاً شعرياً له يلقي عليه كثيراً مما في نفسه، فيتخفف من وطأة مشاعره الباهظة.

## الذات ومواقع الحنين

هذا المتلمس الضُّبُعِي شاعر جاهلي مفلق مُقلّ، ذكره الجُمَحِي في الطبقة السابعة من شعراء الجاهلية. قال أبو عبيدة: اتفقوا على أن أشعر المقلّين في الجاهلية ثلاثة: المسيّب بن علس، والحُصَيْن بن حُمام، والمتلمس. واتفقوا على أن المتلمس أشعرهم<sup>(٤)</sup>. وهو صاحب الصحيفة المشهورة في كتب التاريخ الأدبي. وكان من

خبره في قصة طويلة تتردد في المصادر الأدبية أنه هجا عمرو بن هند ملك الحيرة ، فحرّم عليه حبّ العراق . فقضى بقية حياته منفياً طريداً في الشام حتى هلك ببصري<sup>(٥)</sup> . وظلّ هذا الطائر الشريد مدة النفي كلها يحنّ إلى العراق ويتوجع ، ويغنيّ آلام غربته وتباريحها ، ويدعو قومه إلى الثورة بالملك الطاغية ، ويحثهم عليها ، تخالط صوته مرارة الحزن ، وشهوة الانتقام ، ونبرة المستريب بأمرهم وإقامتهم على الذل ، فقد « طال الثواء وثوب العجز ملبوس » على حدّ تعبيره الجميل . ولكن هذا العتاب الذي تتوقّد فيه نار الرغبة في البطش بعمرو بن هند ، وهذه الشكوى الآسية التي لم تنطفئ نارها المشبوبة يوماً ، وهذا البوح الموجه الحزين لم تفلح كلها في تبديد ليل غربته القاسي ، فظلّ جرحه النازف مفتوح الشفة ، وظلّ العراق ضلعاً مكسورة في الخاصرة ، وظلّ غناؤه الناشج المرّ سيفاً من ذهب يلوذ به ، ويضمّه إلى صدره كما يلوذ محارب قديم بسيفه الذي ثلمته الحروب ، وظلّ مصلوباً على خشبة الحنين حتى أغمض الموت عينيه على أحلام من ورد ونار .

هذا الشاعر يحدثنا في ليل غربته القارس عن ناقتة ، فيقول<sup>(٦)</sup> :

حَنَنْتُ قَلْبِي بِهَا وَاللَّيْلُ مَطَرٌ

بعد الهدوء وشاقتُها النواقيسُ

معقولةٌ ينظرُ التشريقُ راكِبُهَا

كأنه « كأنها » من هوى للرملِ مَسْلُوسُ

وقد ألحَّ سُهيلٌ بعسدهما هَجَعُوا

كأنَّه ضَرَمَ في الكفِ مَقْبَسُوسُ

حَنَنْتُ إِلَى نَخْلَةِ الْقَصُوى فَقُلْتُ لَهَا :

بَسَلْ عَلَيْكِ أَلَا تَلَكِ الدَّهَارِيسُ

أَنْتِي طَرَبْتِ؟ وَلَمْ تُلَحِّيْ عَلَى طَرِبِ

ودونَ إلفكِ أُمَرَاتُ أُمَاليْسُ

أُمِّي شَامِيَةٌ إِذْ لَا عَرَاقَ لَنَا

قَوْمًا نَوَدُّهُمْ إِذْ قَوْمُنَا سُوسُ



لن تسلكي سُبُل البوابة مُنْجِدةً

ما عاشَ عمرو وما عُمِّرَت قابوس\*

أتظن أن هذا الشاعر الذي قدّمت لك من خبره ما تقدّم كان قد تخفّف من أعباء الروح ، وضراوة الشوق والحنين ، ففرغ لأمر هذه الناقة لا يصرفه عنها صارف؟! هذا هو خبز الحقيقة المريملاً فمه ، فليزدرده أو فليمجّه ، ولكنه غير قادر على هذا ، وهو عن ذاك أعجز . فليلتفت إلى ناقتة لعلّها تسليّ همومه ، وتحمل عنه بعض أعباء روحه المرهقة .

يصور النص موقفاً درامياً قاسياً يولّده ويغذّيه تناقض فاجع بين الشاعر والناقة ، وتشتبك في هذا الموقف وتختلط وتتناقض حقوق مشروعة شتى . وتبدو عناصر كثيرة في هذا النص صالحة لحمل دلالات رمزية خصبة «الليل والتشريق ونجم سهيل وفكرة الهجوع وموت عمرو وقابوس» ، وهي رموز صغيرة متوهّجة كقطع الماس تغذّي رمزاً أكبر ، وتزيده فتنة وإشراقاً ، إنه «الناقة» أم الحنين وسليته في الثقافة العربية القديمة عامة ، وفي الشعر العربي القديم خاصة .

يبدأ الموقف بتصوير الزمان «والليل مطرق بعد الهدوء» ، وللزمان في الشعر العربي بعدان هما : البعد النفسي والبعد الرياضي ، أريد أن أقول : إن الزمن في الشعر إحساس وشعور أكثر منه ساعاتٍ تعدّ وتحسب . وحين يكون هذا الزمن «ليلاً كثيف الظلمة ، وقد تصرّمت أوائله» يغدو قريناً وموثلاً للهموم والمواجع والأشواق ، فإذا جاء الليل ، ونام الخليّ ، وفرغ المحزون من أعباء يومه راح يضم أشواقه وأحزانه وهمومه إلى صدره ، وطفق يتأملها ويقلّب راحتيه في أمرها ، ويتكرّر الحديث عن هذا الليل الساهر الناصب في أرجاء واسعة من شعرنا القديم على نحو ما نرى في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني والأسود بن يعفر وكثيرين سواهم .

---

\* القلوص : الناقة الشابة . مطرق : شديد السواد . بعد الهدوء : بعد هدأة من الليل . معقولة : مربوطة . التشريق : شروق الشمس . مسلوس : ذاهب العقل . سهيل : نجم سهيل . لم تلحي : لم تلامي . أمرات أماليس : أرض مستوية لا نبت فيها . نخلة القصوى : مكان . بسل : حرام . الدهاريس : الدواهي . الأشوس : الذي ينظر نظر المبغض . البوابة : مكان .

في هذا الليل الهاديء الدامس الظلمة ، والمثقل بالهموم والأحزان والأشواق تستعر نار الحنين في نفس «الناقة» ، وتضاعف هذا الحنين ، وتزيده ضراماً أصوات النواقيس الصغيرة المعلقة في أعناق الإبل السارية ، فلا تستطيع لهذا الحنين العاصف كزوابع الصحراء رداً . إنها تحنّ إلى إلفها البعيد الذي ترامت دونه الفلوات ، ولكنها «معقولة» لا تستطيع البراح !! ومن العجيب المدهش أن الناقة هي التي تحنّ ، ويرهقها الحنين ، فلا تستطيع البراح لأنها معقولة ، وأن الشاعر هو الذي نقد صبره ، فلم يعد يقوى على البقاء حيث هو ، فكأنّ مسأ قد مسّ عقله ، فغدا كالمجنون من شدة هواه وحنينه «للرمل» ، فهو ينتظر بفارغ الصبر شروق الشمس الذي ضربه موعداً للرحيل . ومنذ هذا البيت «معقولة ينظر التشريق راكبها . . .» يتداخل الشاعر والناقة ، ويبدأ التنازع في الوقت نفسه على المستوى المعنوي والمستوى اللغوي في آن معاً ، ولعل الرواة قد أحسوا شيئاً من هذا التداخل والتنازع ، فرووا البيت بتذكير الضمير الواقع اسماً للحرف المشبه بالفعل حيناً ، وبتأنيته حيناً آخر «كأنه / كأنها» . وفي غمرة هذا الحنين الجارف ، والهوى المجنون ، وهذا التشابك والتنازع ينحرف السياق ، فيتحدث الشاعر عن أمر لا علاقة له — في ظاهر القول — به أو بالناقة . يتحدث عن نجم سهيل الذي لاح بحمرته القانية كأنه قبس من الجمر رفعته عالياً كف قابس في هذه الظلمة الضريرة ، وقد غطّ الناس في نوم عميق . ولا يلبث «الملتمس» أن يرجع بعد هذا البيت مباشرة إلى السياق الذي كان فيه ، ويستمر في الحديث عنه وعن الناقة إلى نهاية النص . وهذا العدول أو الانحراف عن السياق ذو دلالة ووظيفة ، فهو يكشف عن أهمية «نجم سهيل» الذي انحرف الشاعر إلى الحديث عنه ، وتتجلى هذه الأهمية حين تكشف عن وظيفة هذا النجم في النص .

ولعل أقرب وظائفه إلينا هي تبديد الظلمة الداجية التي أرخت سدولها على الشاعر وناقته ، ولكن هذا الفهم القريب لا يضيء النص ، ولا يمتدّ أثره إلى الأبيات التي تلت ظهور النجم . ولذا كان علينا أن نفتش له عن وظيفة أخرى تكون جذيرة بموقف الشاعر منه ، وانحرافه إلى الحديث عنه على الرغم مما هو فيه . وليست هذه الوظيفة سوى «الهداية والرشد» ، فما أكثر ما اهتدت العرب بالنجوم ، واسترشدت بها . وكانت النجوم والكواكب والنيران مظنة هداية في مراحل طويلة من عمر

الحضارة الإنسانية ، وفي القرآن الكريم «وهل أتاك حديثُ موسى، إذ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا إني آنست ناراً لعلّي آتيكم منها بقبس أو أجِدُ على النارِ هدى» (٧) . وقد اقترنت النار بالنجم في بيت المتلمّس .

«وقد ألح سهيل بعدما هجعوا

كأنّه ضرم في الكف مقبوس»

وليس إسرافاً في الظن أو التأويل أن نرى لهذا النجم في هذا النص وظيفة «الرشد والهداية» . ولكن كيف يهتدي ، ويثوب إلى رشده من مسّه مسّ من جنون أو كاد؟ لقد كان الشاعر وناقته قبل ظهور نجم سهيل منقادين لعواطفهما ، ومستسلمين لهذا الحنين المشبوب ، ولكن هذا الموقف العاطفي لم يلبث أن عراه تغير عميق بعد ظهور هذا النجم ، بل بسبب ظهوره ، فعلاً صوت العقل تخالطه صرامة اليقين محاولاً تقويض الموقف العاطفي ، وكبح جماح الحنين :

حنّت إلى نخلة القصوى فقلت لها

بسّل عليك ألا تلك الدهاريس

إنه يصادر حق ناقته في الحنين والعودة إلى نخلة القصوى - وهي محلة في الطريق إلى العراق - ، ويصف تلك الديار التي تحنّ إليها بأنها «الدهاريس» - أي الدواهي - لأن الموت ينتظره فيها . وإذن فإن العقل يقتضي منه ألا يظاهر ناقته في حنينها ، بل يقتضي منه أن يصادر هذا الحنين ، ثم لا يلبث أن يضمّ إلى هذه المصادرة استنكاراً راشحاً بالعتاب والسخط : «أنى طربت؟!» . ولكن الشاعر يراجع نفسه مرة أخرى في أمر هذه الناقة - ومن عادة العقل أن يتأمل ذاته - فتظهر روح التعليل المنطقية ، ويقرّ لهذه الناقة بحقها المشروع في الحنين ، فهي تحنّ إلى إلفها البعيد ، ومن حق أخي الشوق أن يحنّ :

أنى طربت؟ ولم تُلحني على طربٍ

ودون إلفك أمّرات أمّاليس

ولكنه لم يلبث أن يكرّر على موقفه السابق ويبطله ، ويدعوه إلى ذلك «العقل» ، ويحثّه عليه حتّى ، فكيف يقرّ هذا الحنين والطرب إلى بلادٍ يترصّده الهلاك فيها؟ أليس



حقاً مشروعاً له أن يناهض هذا الحنين حفاظاً على حياته؟ ها نحن أولاء أمام حقوق مشروعة متناقضة متضاربة . فحنين الناقة إلى إلفها البعيد عنها حق مشروع لها . ومصادرة الشاعر لحنين الناقة حفاظاً على حياته حق مشروع له . فهل من سبيل إلى المصالحة والتوفيق بين هذه الحقوق المشروعة المتضاربة؟ ليس من سبيل أمام « المتلمس » إلا أن يضمّ صوته المحزون إلى صوتها المتعب لعلهما ينجوان معاً من لظى الحزن ، ومرارة التعب :

أمي شامية إذ لا عراق لنا

قوماً نودّهم إذ قومنا شوس

ولا يخفى ما في هذا القرار من المنطق والعقل ، ففي العراق قومها ، ولكنهم متكبرون أحرق الغيظ أكبادهم ، فليمتاً الشام لعلّ شذى المودة يغني عن رائحة الأهل والأحباب . وإذا كان أمر يلفت النظر في هذا البيت فهو « الضمائر » - والضمائر علامة نصيّة جديرة بالاهتمام - ، فقد ظلّ الشاعر على امتداد النص يتحدث عن نفسه وعن ناقلته - على ما بينهما من التداخل والتنازع - حديثاً تنهاز الضمائر العائدة على الشاعر فيه من الضمائر العائدة على الناقة : قلوصي ، كأنه ، فقلتُ / حنّت ، شاققتها ، معقولة ، راكبها ، كأنها ، حنّت ، لها ، عليك ، طربت ، ولم تلحي ، إلفك ، أمي . ولم يتحدث عنه وعن ناقلته بضمير واحد إلا في هذا البيت ليدلّ بذلك على أن مصيرهما واحد مشترك ، وأن قضيتهما واحدة على الرغم مما أثاره من غبار النزاع والجدل : لا عراق لنا ، نودّهم ، قومنا . أفكان الشاعر يمكر بنا هذا المكر الناعم الفتان ، أم بناقلته ، أم بنفسه؟ أم كان يمكر بهؤلاء جميعاً؟ ولم لا؟ أليس بشاعر؟ وإذا لم تكن لغة الشعر مراوغة فماذا تكون إذن؟

ولكن « المتلمس » لا يلبث أن يزيد القضية وضوحاً وانكشافاً ، فيخاطب ناقلته خطاباً يقرّ فيه بحقها المشروع في الحنين والعودة ، ولكنه يرجى تأدية هذا الحق حتى يقبض الموت روح « عمرو بن هند » وروح أخيه « قابوس » . وفي هذا الحلّ من الإنصاف والاعتدال والحيلة بمقدار ما فيه من التعقل والاعتزان والمنطق .

لن تسلكي سبل البوابة منجدة

ما عاش عمرو وما عمّرت قابوس

وينبغي أن نتأمل البيت قليلاً مرة أخرى ، ففيه «التفات» بديع يدل على إحساس الشاعر بالخطر، فكأنه يقف أمامه وجهاً لوجه «وما عمّرت قابوس» . فإذا طوى الموت عمرو بن هند وأخاه تحرّرت الناقة من عقابها ، وغدا بوسعها أن تنقاد لحنينها دون خوف ، وأشرق الشمس التي كان ينتظر «الملتمس» شروقها ، فبددت الظلمة الكثيفة ، وغدا بوسعة أن ينقاد لحنينه الذي أرمضه إلى الرمل دون وجل أو حذر. تُرى هل أكون مخطئاً إذا ظننت أن هذه الظلمات المتراكمة التي تكتنف مطلع النص هي ظلمات نفسية ترمز لحكم عمرو بن هند وأخيه ، فإذا ماتا تبدّدت وتلاشت ، وأشرق في حياة «الملتمس» شمس الحرية؟ وأن فكرة الهجوع في النص «وقد هجعوا» هي رمز لغيبه العقل وطغيان الموقف العاطفي الذي لم يتحرّر الشاعر منه إلا بعد ظهور «نجم سهيل» وهدايته له ، أي إيقاظ عقله؟ وماذا لو ظننت بعد هذا كلّه أن الناقة التي جمع بها الحنين فلم تستطع مقاومتها ، بل لم تحاول مقاومتها قط هي رمز «لعاطفة» الشاعر ، وأن موقف الشاعر من الحنين هو رمز «لعقله» الذي استيقظ ، وبدأ يبصره بمواطن الخطر والهلاك؟ وأن النزاع بين الناقة والشاعر هو رمز للصراع المستعر بين «العاطفة» الجامحة التي لا يزيدها الزمن إلا ضراوة وجموحاً وبين «العقل» البصير الذي يقدر فيحسن التقدير؟ هل أقول : إنها صحوة الروح التي يزيدها الخطر عمقاً وتوهّجاً؟

هذا هو الملتمس أثقلته الغربة ، ووطأته الصروف ، فتصدّعت ذاته وانشطرت ، فألقى ببعض ما في نفسه على «ناقته» لعله يبدّد طرفاً من أحزانه ومواجهه الضريرة ، ونقل الصراع من هذه الذات المهيضة إلى صراع خارجي في ظاهره . بعبارة أوجز وأكثر تجريداً : لقد عبّر «الملتمس» عن الذاتية القصوى بموضوعية قصوى ، فبدت ذاته من وراء القناع ، يقول غيورغي غاتشيف<sup>(٨)</sup> . «فالأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته أيضاً ، ويكشف للناس عن مضمون فيه متجدد ومفاجئ دائماً . إن الفنان ، وهو يؤلّف عمله الفني ، لا يدرك إلا نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة» ، أصبح ما قاله غاتشيف حقاً أم «إن الأشياء الغامضة تحت العقل على ابتكارات جديدة»<sup>(٩)</sup> كما يؤكد غاتشيف نفسه؟

\*\*\*

## الذات وغموض الزمان

كان أبو عمرو بن العلاء يستجيد قصيدة المثنى العبدى التي على النون، ويقول: «لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه»<sup>(١٠)</sup>. وكنت منذ زمن بعيد استحسنت هذه القصيدة، وكتبت مبيناً وحدة موقفها النفسي على كثرة موضوعاتها وتبايدها، فليست تلك الموضوعات سوى أقنعة فنية مختلفة يترأى من ورائها جميعاً موقف نفسي واحد تبعثه في النفس علاقة «الصدقة» المضطربة بين الشاعر وصديقه «عمرو». وأحب اليوم أن أنظر في هذه القصيدة نظرة مستأنفة لا تناقض النظرة السابقة، بل تكملها وإن اختلفت عنها في فهم طبيعة الموقف النفسي، وفي التركيز على موضوع «الناقة» دون سواه:

فَسَلِّهِمْ عَنْكَ بِذَاتِ لَوِثٍ  
عُذافرة كَمِطْرَقَةِ الْقِيُونِ  
بَصَادِقَةِ الْوَجِيفِ كَأَنَّ هَرًّا  
يُيَارِيهَا وَيَأْخُذُ بِالْوَضِيعِ  
كَسَاهَا تَامِكًا قَرْدًا عَلَيْهَا  
سَوَادِي السَّرَضِيخِ مِنَ اللَّجِينِ  
إِذَا قَلِقَتْ أَشْجَدُهَا سِنَافًا  
أَمَامَ الزَّوْرِ مِنْ قَلَقِ الْوَضِيعِ  
كَأَنَّ مَوَاقِعَ الثَّفَنَاتِ مِنْهَا  
مَعْرَسُ بَاكَرَاتِ الْوَرْدِ جُونِ  
يَجُذُّ تَنْفَسُ الصُّعْدَاءِ مِنْهَا  
قُيُومُ النَّسْعِ الْمُخَرَّمِ ذِي الْمُتُونِ  
كَأَنَّ نَفْيَ مَا تَنْفِي يَدَاهَا  
قَذَافُ غَرِيْبَةٍ بِيَدَيِّ مُعِينِ  
تَضُجُّكَ الْحَالِيَيْنِ بِمُشْفَرِّ  
لَهُ صَوْتُ أَبْحٍ مِنَ الرَّتَيْنِ



تُسَدُّ بِدَائِمِ الْخَطَرَانِ جَثَلُ  
خَوَايَةِ فَرْجٍ مَقْلَاتِ دِهْنِ  
وَتَسْمَعُ لِلذَّبَابِ إِذَا تَغَنَّى  
كَتْفَرِيْدِ الْحَمَامِ عَلَى الْوُكُوْنِ  
فَأَلْقَيْتُ الزَّمَامَ لَهَا فَنَسَامَتْ  
لَعْنَادَتِهَا مِنَ السَّيْدَفِ الْمُيْنِ  
كَأَنَّ مُنَاخَهَا مُلْقَى لِجَامِ  
عَلَى قَرَوَاءٍ مَاهِرَةٍ دِهْنِ  
يَشُقُّ الْمَاءَ جُجُوجُوهَا وَيَعْلُو  
غُصَّوَارِبَ كُلِّ ذِي حَذَبٍ بَطِينِ  
غَدَّتْ قَوْدَاءَ مَنْشَقًا نَسَاهَا  
تَجَاسَّرُ بِالنَّخَاعِ وَبِالْوَتِينِ  
إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بَلِيلِ  
تَأَوُّهُ آهَةً الرَّجُلِ الْحَزِينِ  
تَقْـوُلُ إِذَا دَرَأْتُهَا وَضَيْنِي  
أَهَذَا دِينُكَ أَبَدًا وَدِينِي  
أَكَلَّ الْدَهْرَ حُلًّا وَارْتَحَالَ  
أَمَّا مَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقْنِي  
فَأَبْقَى بِسَاطِطِي وَالْجُدُّ مِنْهَا  
كَدُكَّانِ الدَّرَابِنَةِ الْمَطِينِ  
فَسَرُخْتُ بِهَا تُعَارِضُ مُسَبِّطَرًا  
عَلَى صَخْصَاحِهِ وَعَلَى الْمُتُونِ  
إِلَى عَمَرٍ وَمِنْ عَمَرٍ أَتْنِي  
أَخِي النَّجْدَاتِ وَالْحِلْمِ الرَّصِينِ  
فَإِمَّا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقِّ  
فَأَعْرِفَ مِنْكَ غَثِّي مِنْ سَمِينِي

وإلا فـطـرـخـني واتخذني  
 عـدواً أتقـيك وتـقـيني  
 ومـا أدري إذا يـمـتُ أمـراً  
 أريـسـدُ الخـيرَ أيـها يـلـيني  
 أأخـيرُ السـذي أنا أبتـغيـه  
 أم الشرُّ السـذي هـو يبتـغيـني  
 دَعي مـا إذا علـمت سأتقـيه  
 ولكن بـالمغـيب نبـئني (١١)\*

هل يمكن أن تكون ناقة «المتلمس» وناقة «المثقب» دليلاً على تحول أو تغير في صورة الناقة الجاهلية، أي في «نموذجها»؟ هذا جائز، فعلى كثرة وصف الإبل

---

\* اللوث : الشدة . العذافة : القوية . القين : الحداد . الوجيف : السير السريع . يباريها : يعارضها .  
 الوضين : حزام يشد به الرجل على البعير .  
 التامك : السنام المشرف . القرد : المتلبد المجتمع . الرضيخ : النوى المدقوق . اللجين : الممتزج من ورق وعلف .  
 السناف : خيط يشد من اللب إلى الوضين .  
 ثفتات البعير : ما مس الأرض من يديه ورجليه وكركرته فهي خمس . المعرس : مكان التعريس ، وهو النزول آخر الليل . باكرات الورد : القطا . الجون : أراد القطا الجنوبي وهو الأسود هنا .  
 النسع : سير تشد به الرجال . المحرم : الذي دبغ ولم يلبس . المتون : القوى .  
 المعين : الأجير . الغربية : الرحي أو الناقة الغربية ، يقول هذه الناقة تدق ما وطئته وتطحنه كالرحي ، أو يشبه ما تنفي يداها من الحصى بحجارة تقذف بها ناقة غربية .  
 المشفتر : الحصى الذي يتطاير من وطئها .  
 الجثل : الكثيف الشعر . الخواية : الفرجة . المقلات : التي لا تلفح إلا بطيئاً ، أو التي لا يبقى لها ولد . الدهين : قليلة اللبن .  
 الذباب : أراد صريف أنيابها فيما قال الأصمعي . الوكون : ج وكن وهو عش الطائر .  
 السدف : الصبيح ها هنا .  
 المعزاء : الموضع الكثير الحصى . الوجين : الغليظ المرتفع من الأرض .  
 الكور : أداة الرجل . قرواء : سفينة . الدهين : المدهونة .  
 الجؤجؤ : الصدر . الحذب : ارتفاع الموج .  
 درأ الوضين للناقة : أعده ليشد الرجل به . الدين : العادة والشأن .  
 الدراينة : جمع دربان وهو البواب . المطين : المصنوع من الطين .  
 المسبطر : الطريق الممتد . الصحصاح : المستوي . المتون : الغليظ الصلب .

في الشعر الجاهلي لا نرى شاعراً يجاور ناقته ، أو يلتفت إلى واقعها النفسي بما يعتلج فيه من المشاعر والأحاسيس إلا في هاتين القصيدتين وضادتيه جميلة لعبيد بن الأبرص . وهذا التحول أو التغير هو إرهاب واضح بانتقال المجتمع الجاهلي من الطبيعة إلى الحضارة . وقد قوي هذا الإرهاب في وصف الحيوانات الأخرى كالجواد وحمار الوحش والبقرة الوحشية ، ولم يزل ينمو ويتعاضد حتى غدا آية واضحة على هذا الانتقال في شعر العصر الإسلامي على نحو ما يظهر ذلك في قصيدة «مالك بن الريب» البائية المشهورة في تصويره لجواده ، وفي عينية «أبي ذؤيب» الفريدة في بابها فيها أظن .

نحن هنا أمام ناقة تحاور صاحبها ، وتتأوه وتتوجع مما نزل بها كالرجل الحزين . وينبغي أن تستوقفنا هذه الصورة ، فليس في الشعر الجاهلي كله - فيما أعرف - تشبيه للناقة بالرجل إلا في هذا البيت . وليس هذا الرجل - عند التحقيق - سوى المثقّب نفسه . وهي تشكو ظلم صاحبها وعدم إشفاقه عليها ، وتستنكر سلوكه استنكاراً ساخطاً تسري فيه روح العتاب ، وقدر غير يسير من التأفف والضجر . لقد تنامت صورة «الناقة» في النص ، وتحولت تحولاً خليقاً بالإعجاب والتأمل ، فبدت أول أمرها صامته ثم بدأ تأوّهها كالرجل المحزون ، ثم تحرّرت من العجمة ، وسقط جدارها الحاجز بينها وبين صاحبها ، فإذا هي تحاوره في أمره وأمرها متذمّرة متأففة يرهقها التفكير في الغاية الغامضة التي لا تعرفها ، ولكنها لا تكفّ عن الرحيل في سبيلها ، فهي في حركة لا تهدأ ولا تتوقف .

إذا مـا قمت أرحلها بـلـيل

تأوّه آهـة الـرجـل الحزين

تقـوّل إذا درأت لها وضيـني

أهـذا دينـه أبـداً ودينـي ؟!

أكـلّ الـدهـر حلّ وارتحـال

أمـّا يـُبقـي علـيّ ولا يـُقيـني ؟!

وليس هذا الموقف النفسي المضطرب المتلجلج الذي يكتنفه الغموض والسأم سوى موقف الشاعر نفسه ، فكأنه قد قام بها يشبه الاستدارة ، فاتخذ من الناقة معادلاً شعرياً له



في لفظة فنية مأكرة، وفي لفظة فنية أخرى هي أدق وأخفى راح يزاحم المعادل الشعري أو يتسلط عليه، دون أن ينفيه، في صورة الرجل الحزين. فمم كان «المثقب» يشكو؟ وما سبب هذا العتاب الساخط الحزين الذي يتردد في أرجاء القصيدة كلها في مواقف حوارية مرهقة يلوذ أحد طرفيها بالصمت دائماً، فكأن الطرف الأول يحاور شبحاً غامضاً نشعر بوجوده المتسلط، ولكننا لا نسمع له صوتاً!!

أَفَـاطِـمُ قَبْلَ بَيْنِكَ مَتَّعِنِي  
وَمَنَعَكَ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تُبَيِّنِي  
فَلَا تَعِدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ  
تَمُرُّ بِهَا رِيحُ الصَّيْفِ دُونِي  
فَإِنِّي لـــــــ وَتَحَالِفُنِي شِمَالِي  
خِلَافَكَ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي  
إِذَا لَقِطَعْتُهُـــــــا وَلَقَلْتُ: بَيْنِي  
كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي\*

إنه عتاب ساخط حزين، بعيد عن روح الغزل كل البعد، عتاب يكاد ينفجر وتضيء شرارته. وليس من سبب لهذا الضيق والتذمر والشكوى سوى الغموض. ولنقل هنا غموض موقف فاطمة منه. وهو موقف يوشك أن يكون، بما فيه من العتاب والشكوى والغموض والإحساس بالظلم، صورة دقيقة من موقف «الناقة» من الشاعر. وهو في حديثه عن نساء الظعن يثير معاني الظلم والحب والقطيعة، ويقرن هذه المعاني كما فعل منذ قليل بتهديد يسري فيه الإحساس بالعجز والخضوع فيجوفه، ويحيله إلى رماد من الشكوى:

وَهَنَّ عَلَى الرَّجَائِزِ وَاكْنَأَتْ  
قـــــــوَاتِلُ كُلِّ أَشْجَعٍ مُسْتَكِينِ  
وَهَنَّ عَلَى الظُّلَامِ مُطَلِّبَاتُ  
طَوِيلَاتِ الدَّوَائِبِ وَالْقُرُونِ

---

\*البين: الفراق والبعد. رياح الصيف: خصها دون غيرها لأنها لا خير فيها، وربما أراد بها ما يثور بينه وبين فاطمة من الخلاف والعناد وكل ما يذهب بالمودة. الاجتواء: الكراهية والاستئثار.

فقلت لبعضهن وشهد رجلي  
لهاجرة نصبت لها جيني  
لعلك إن صرمت الجبل منسي  
كذاك أكون، مـُـصـِـحـِـبـِـي قـَـروني\*

إنه لا يبادر إلى القطيعة، ولكنه يرد عليها إذا وقعت بقطيعة مثلها!! بل هو يثير  
الغموض وينشر ضبابه فوق المشهد، فلا نكاد نرى من حقيقة هؤلاء النساء المتوارية  
خلف الكلل والوصاوص سوى وميض يشع عن بعد من عيون أولئك الفاتنات:  
ظَهَرْنَ بِكَلَّةٍ وَسَدَلْنَ أُخْرَى  
وَتَقَبْنَ الْوَصَاوِصَ لِلْعِيُونِ

ويكرر الأمر عينه في حديثه إلى صديقه «عمرو» - وهو حديث مقتضب شديد  
الاقتضاب - فيعاتبه عتاباً ساخطاً متذمراً نحس فيه مرارة الشكوى، والعجز عن  
المواجهة أو الارتقاء إلى مستوى الند، والغموض المؤرق القاسي:

إلى عمرو ومن عمرو أتتني  
أخي النجدات والحلم الرصين  
فإما أن تكون أخي بحق  
فأعسرف منك غثي من سميني  
وإلا فإطرحني واتخذني  
عدواً أتقيك وتتقيني

فهل هذا كل ما في القصيدة؟ أالناقة هي القناع أم المرأة أم صديقه «عمرو»؟  
وعن أي أمر يتحدث الشاعر؟ أعن صديقه عمرو كما نفهم من مناسبة القصيدة؟ أم  
عن حبيبته كما يوهم الغزل؟ مهما نختلف في أمر هذه القصيدة فإننا لن نختلف في أن  
«الناقة» لم تكن مقصودة لذاتها، بل كانت معادلاً شعرياً للمثقب. ونحن لم نقل في  
أمر هذه الناقة بعد كل ما يجب قوله. وهذه هي موضوعات القصيدة (المرأة والناقة

---

\* الرجائز: مراكب النساء. واكنات: مطمئنات. مستكين: يستكين لمن ويخضع. الظلام: الظلم.  
مطلبات: مطلوبات. القرون: الصفات. قروني: نفسي.

والصدّاقة + موضوع المستقبل الذي يتناوشه الخير والشر، ويلفّه الغموض، وتختّم به القصيدة). ولكن موضوعات القصيدة - كما نعرف - ليست هي رؤية القصيدة، بل هي حامل هذه «الرؤية» والمعبّر عنها. ونحن حقاً رأينا الشاعر قلقاً مضطرباً ساخطاً يؤرقه الغموض ويشقيه، ولكننا لم نبيّن سرّ ما هو فيه أو علّته. رأيناه متأففاً ضجراً يصبو إلى «الوضوح»، فتعذّبه هذه الصبوة وتشقيه شقاء روحياً مريعاً، فهل خطر ببالنا أن الأمر أعقد وأهم من علاقة حب أو صداقة متقلّبة؟ وأنه يرتدّ في حقيقته إلى قضية/ مشكلة تقع في صميم الوجود نفسه؟ لنقرأ هذه الأبيات قراءة متأنّة:

ومــــا أدري إذا يمت أمــــراً

أريــــد الخــــير أتيها يليني

أأخــــير الــــذي أنا ابتغيه

أم الشرّ الــــذي هو يبتغيني

دعي مــــاذا علمت سأقــــيه

ولكن بــــالمغيّب نبئني

إن الأقدار تكرر بالشاعر وتختّله، وإن الماضي - على ما فيه - واضح يمكن اتّقاؤه والاحتفاء منه، ولن يسمح الشاعر لآلام الذاكرة أن تروّعه وترهقه، ولكن المشكلة الكبرى هي مشكلة هذا الغامض الراقد تحت أجنحة الزمن القادم السوداء. إنها مشكلة «الزمان» إذن، هذه المشكلة التي أرهقت عقل الشاعر الجاهلي، وروّعته ترويعاً فظيماً.

طف في أرجاء هذا الشعر، وانظر حيث تشاء تجد الدهر أو الزمان واقفاً يترصد هؤلاء الشعراء واحداً واحداً يخادعهم، ويمكر بهم، وينغص عليهم صفو العيش، وينقلب بهم شرّ منقلب. فهم متوجّسون منه أبداً، مرتابون فيه أبداً، مروّعون بأحداثه وصروفه أبداً. لقد كانت الشكوى من الدهر على امتداد العصر الجاهلي شكوى كأنّ طعمها العلقم، وكانت أحداث ذلك العصر تزيدها كلّ يوم قسوة ومرارة. هذا شاعر من أوائل الشعراء - فيما يزعم ابن قتيبة - يتحدث عن الدهر الذي لا يعرف إلا إفساد كل ما هو صالح وتدميره:



ألقى على الدهر رجلاً ويداً  
والدهر ما أصلح يوماً أفسداً  
يُضِلُّهُ اليومَ وَيُفْسِدُهُ غداً

وهذا النابغة الذبياني يحدثنا عن عجزه عن مواجهة الدهر في حوار داخلي مع نفسه :

تُكَلِّفْنِي أَنْ يَفْعَلَ الدَّهْرُ هَمَّهَا  
وَهَلْ وَجَدْتُ قَبْلِي عَلَى الدَّهْرِ قَادِرَا

وهذا علقمة الفحل يرى أن الدهر يدمر كل شيء :

بَلْ كُلُّ قَوْمٍ وَإِنْ عَزَّوْا وَإِنْ كَثُرُوا  
عَرِيفُهُمْ بِأَثَافِي الشَّرِّ مَرَجُومُ

وليس هذا الراجم إلا الدهر. وهذا الأعشى يصوّر ما فعلت به صروف الزمان - إذا صحت نسبة البيت إليه - :

وَأَنْكَرْتَنِي وَمَا كَانَ الَّذِي نَكَرْتُ

من الحوادث إلا الشيب والصَّلَعَا

ولست أحب أن أستزيد من الشواهد لأنها أكثر من أن يقف عليها واقف . وقد عبّر الشعراء عن الدهر بألفاظ شتى فهو الدهر والزمان والليالي والأيام والصروف والحوادث والأعصر وغير ذلك كثير . وهم إما أن يتحدثوا عن الدهر مباشرة ، وإما أن يتحدثوا عن آثاره المدمّرة ، فهو الذي يفسد الديار العامرة ، ويجعلها أطلالاً دوارس «أخنى عليها الذي أخنى على لبّد» - ولبّد آخر نسور لقمان وأطولها عمراً- ، وهو الذي يهلك الشباب ، ويحيل الجميل قبيحاً ، والعزيز ذليلاً ، والقوي عاجزاً ، وهو الذي يفعل كل ما يخطر وما لا يخطر بالبال . وقد أحسّ الشاعر الجاهلي بعجزه أمام هذا الخصم الغاشم العنيد ، فأرهمق عقله في التفكير فيه دون جدوى . وربما طارده هذا الإحساس بالعجز حتى انتهى به إلى رغبة شاذّة وغريبة وقاسية ، هي الرغبة في «التشيؤ» لعله بذلك يريح روحه المعذّبة ، وعقله المرهمق من مرارة الإحساس ، وعناء التفكير والوعي . وإلاّ فما معنى قول تميم بن أبي بن مقبل :

ما أطيب العيش لو أن الفتى حَجَرٌ

تنبو المصائبُ عنه وهو ملمومٌ

إنها رغبة في «التشيؤ الصلب» تحديداً، فإذا أصابته أحداث الدهر نبت عنه دون أن تصيبه بأذى!! ولم يرهق الدهر أفئدة الشعراء وقلوبهم وحدهم، بل أرهق الإنسان الجاهلي عامة، وليس مذهب «الذهرية» إلا دليلاً على هذا الأمر:

«وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر» (١٢).

وكثيراً ما اقترنت صورة الدهر بصورة الصياد الرامي المخاتل الغدار في شعرنا القديم عامة لا في شعر العصر الجاهلي وحده.

وآية هذا كله أن المشكلة الغامضة التي كانت تؤرق عقل «المثقب» وروحه لم تكن مشكلة عارضة، بل كانت مشكلة في صميم الوجود الفردي والاجتماعي، أو قل: هي مشكلة الشاعر الذي ينتدبه القدر ليعبر عن هموم مجتمعه وأحلامه. إنها مشكلة الزمان الآتي المجهول أو «المغيّب» بتعبير «المثقب» حيث ترقد الأسرار، وتتلفع بضباب الخيال وعشب النبوءات. وفي ضوء هذه المشكلة ينبغي أن نكمل الحديث عن الناقة.

لقد قلت إن ناقة «المثقب» هي معادل شعري له، وهذا يعني أن ملاحظها العامة ينبغي أن تعبر رمزياً عنه دون أن تفقد وجودها الموضوعي. لقد عبر الشاعر تعبيراً صريحاً لا غموض فيه أنه مهموم مؤرق، أرقه الغموض واشتباه الأمور عليه، فليس يعرف ما يجتبيء له «الزمان»، وقد أرمضه هذا الزمان وأرهقه في واحدٍ من تجلياته على نحو ما يظهر في الموقف العاطفي. وأعلن أيضاً أن وسيلته للتحرر من همومه وأرقه هي الناقة «فسلّ الهم عنك بذات لوث». فكيف تستطيع هذه الناقة أن تحرر مبدعها من آلام الزمان وغموضه؟ لا يفلّ الحديد إلا الحديد - فيما يبدو -. وإذا كان الزمان قاسياً صلباً تكرر أيامه ولياليه دون أن يلتفت إلى الوراء، «وليس بيالي رضا المستريح ولا ضجر الناقم المتعب» على حدّ تعبير أحمد شوقي، فليس أمام الناقة إلا أن تكون صلبة قاسية تمضي على أمّها دون توقف أو التفات مهما تكن الظروف والمشقات، فكأنها تباري الزمان نفسه وتساوله، وتقف له رصداً ولو إلى حين. إنها - كما أراها -:

غريبان هذا بأُسُهُ بأُسٍ غاشم  
وهذا أخو الضراء جدّ وشمرا

هل جاوزت بهذه الرؤية والقول العلاقة بين الناقة/ الشاعر والزمان؟ لا أظن .  
إنها منازل غير متكافئة، ولكن لا مناص منها . ولقد حصّن الشاعر ناقته، وأمدّها  
بكل ما يملك من أسباب القوة، فقد غذاها حتى علا سنامها واكتنز، وجعلها  
مقلاتاً لم تهدر طاقتها بكثرة الحمل والإرضاع، وتخيّرهما من أكرم الإبل وأنجبها، فكان  
مواقع ثفنتها لصغرهما معرّس القطا الجوني، وكان مناخها ملقى لجام، يريد أنها إذا  
بركت تجافت عن الأرض، وذلك لعتقها وكرمها وبقاء قوتها . وتخيّرهما قلوّصاً شابة  
فصريف أنيابها كصوت الحمام . هكذا أبدع الشاعر ناقته، وسوّاها بخياله  
وإحساسه، فكانت «ذات لوث عذافرة كمطرقة القيون»، وكان خليقاً بها أن تنازل  
الدهر وتصاوله . وأتمنى أن تستوقفك هذه الصورة «كمطرقة القيون»، وأن تعيد النظر  
فيها لترى أنها صورة شقيقة لصورة تميم بن أبي بن مقبل «ما أطيب العيش لو أن الفتى  
حجر»، نشأت كلتاهما في رحم واحدة . وأحب أن تضيف إليهما صورة ثالثة  
لأبي ذؤيب الهذلي - وهو شاعر مخضرم - وردت في سياق رثائه لأبنائه الخمسة الذين  
ماتوا بالطاعون، يقول :

حتى كأي للحـوادثِ مروّة  
بصفـا المشرّق كل يوم تُقـرّعُ  
وتجلّـدي للشـامتـين أريهمُ  
أني لريب الدهر لا أتضعـعُ<sup>(١٣)\*</sup>

ولا يغرنك تجلد «أبي ذؤيب» وتعاليه على الموت وريب الدهر، فقد أبكاه هذا  
الدهر مرّ البكاء :

فالعـينُ بعـدهمُ كأنّ جـداقَها  
سُمِلَتْ بشـوكٍ فـهي غـورٌ تـدْمَعُ

---

\* المروّة : حجر أبيض براق تقتدح منه النار . المشرّق : مسجد الخيف بمنى ، وإنما خصّه لكثرة مرور  
الناس به ، فهم يقرعون حجارتَه بمرورهم .



ولكنه كان يعلم طبيعة الدهر «والدهر ليس بمعتب من يجزع»، فما جدوى الجزع إذن؟ إن أبا ذؤيب وهو يشبه نفسه بالصخرة التي تقرعها أقدام الناس أو الدهر كل يوم يتمنى - بصورة مضمرة - لو كانت له صلابة الصخرة، أو لو كان مثلها تماماً إذن لكان أقدر على الصبر والتجلد اللذين كان يحاولهما بشق النفس، فتفضحه الدموع، وحرقة القلب. إن «مطرقة» المثقب، و«حجر» ابن مقبل، و«مروة» أبي ذؤيب ظلال مختلفة لحلم واحد أو رغبة واحدة، هي الرغبة في مقارعة الدهر، وهو حلم الانتصار على هذا الخصم الغاشم الغامض.

وليس من وظيفة لمظاهر قوة الناقة التي تحدثت عنها منذ قليل كالسنام المشرف المكتنز، والضخامة، والكرم، والعنق وسواها سوى تغذية فكرة «الصلابة» في مقارعة الدهر، أو قل: تغذية الصورة «كمطرقة القيون».

وأود أن أقف وأستوقفك قليلاً نتأمل هذا «الهر» الذي يחדش الناقة ويظفرها على امتداد الرحلة، فتقلق وتضطرب وتغذ السير عجلي لا تلوي على شيء:

بصادقة الوجيف كان هراً

يُباريها ويأخذ بالوضين

لست أدري لماذا يذكرني هذا البيت كلما قرأته بقول شوقي:

وَحَدَّشَ ظُفْرُ الزَّمانِ الوجوه

وغيّض من بشره المعجب

وشوقي سليل هذا التراث وابنه البار، والصورة تتكرر في الشعر الجاهلي في وصف

حدة الناقة ونشاطها وسرعتها كما في قول عنتره:

وكانها تنأى بجانب دَفْها ال...

وحشي من هزج العشي مؤوم

هرّ جنيب كلما عطف له

غضبي اتقاها باليدين وبالفم<sup>(١٤)\*</sup>

---

\* يقول: كأنها من نشاطها يחדشها هرّ قبيح الرأس تحت جنبها.

فهذا «الهرّ» يخذش الناقة ويظفرها، فتتعطف إليه غضبي تريد الانتقام منه،  
فيحتمي منها بفمه ويديه، فلا تقوى على أن تناله بسوء. ومثل ذلك قول  
الأعشى:

بجُلّالَةٍ سُرْحٍ كَأَنَّ بَغْرَ زِيهَا  
هَرّاً إِذَا انْتَعَلَ الْمَطِيُّ ظِلَالَهَا\*

وقول أوس بن حجر:

كَأَنَّ هَرّاً جَنِيّاً عِنْدَ غُرْضَتِهَا  
وَالْتَفَّ دِيكَ بِرِجْلَيْهَا وَخَنَزِيرٌ\*\*

ويعدل الشماخ عن صورة «الهرّ» إلى صورة «ابن آوى»، ولكن دلالة الصورتين  
واحدة:

كَأَنَّ ابْنَ آوَى مُوْتَقٌّ تَحْتَ نَخْرِهَا  
إِذَا هُوَ لَمْ يَخْدَشْ بِنَابِيهِ ظَفِّراً

ولا ضرورة لهذا التتبع حقاً، فكل من قرأ الشعر الجاهلي يعرف أن الشعراء قد  
تعاوروا هذه الصورة. قال ابن قتيبة: «وقالت الشعراء في نفار الناقة وفزعها فأكثر،  
ولم تعد ذكر الهرّ المقرون بها وابن آوى»<sup>(١٥)</sup> قلت: بل ذكرت الديك والخنزير كما في  
بيت أوس السابق، وذكرت الأخيل أيضاً كما في قول «ضابئ البرجمي»:

بَأْدِمَاءَ حُرْجُوجٍ كَأَنَّ بَدْفَهَا  
تَهَاوَيْلَ هَرٍّ أَوْ تَهَاوَيْلَ أَخِيلا\*\*\*<sup>(١٦)</sup>

هل كان «شوقي» يبوح بما لم يكن أسلافه يحبّون البوح به إلا من وراء وراء؟  
إن «الزمان» - في تصوّر شوقي - يخذش ويظفر كهذا «الهرّ» أو «كابن آوى»  
في تصوّر أسلافه الجاهليين. وعلى أية حال فإن هذا «الهرّ» يعارض ناقة المثقّب  
ويخذشها ويظفرها ويقلقها طوال الرحلة، فلا تقوى على أمر - أيّ أمر - إلا

\* الغرز: ركاب الرجل من جلد مخروز يعتمد عليه في الركوب.

\*\* الغرضة: حزام الرجل.

\*\*\* الدف: الجنب. التهاويل: ما يهول به. الأخيل: طائر يتشاءمون به.

أن تغذ السير «بصادفة الوجيف»، فكأنها تطارد عدوًّا خرافياً غامضاً، أو تفرّ من كابوس غامض لا يزال يقلقها ويروّعها . أو قل : إن الزمان الذي يחדش ظفّره الوجوه يعارض المثقّب ويחדشه ويظفّره ويقلقه طوال رحلة الحياة فلا يملك إلا أن يمضي مروّعاً تسوقه الأقدار، وتتصرّف به الأسباب، وتخلف ظنونه الليالي، وتمكر به، فيزداد إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة، وتسربله حيرة عقلية قاسية!!

بل نحن نجد في بعض هذا الشعر صورة «الهرّ» الذي يחדش الناقة مقترنة بأمرٍ آخر اقتراناً صريح الدلالة على الدهر ونوائبه . ففي قصيدة «الجابر بن حنّى التغلبي» يذكر فيها ما كان من تفرّق قومه بني تغلب، وتشتت أمرهم، وحزنه عليهم، نراه يقدّم لهذا الذي هو فيه بحديث الناقة التي يחדشها «الهرّ» . يقول :

أَنفَأَتْ وَزَأَفَتْ فِي الرِّمَامِ كَأَنهَا  
إِلَى غَرَضِهَا أَجْلَادُ هَرٍّ مُؤَوِّمٍ  
لِتَغْلِبَ أَبْكَى إِذْ أَثَارَتْ رِمَاحُهَا  
غَوَائِلَ شَرٍّ بَيْنَهَا مِثْلَمٍ  
وَكَانُوا هُمُ الْبَانِينَ قَبْلَ اخْتِلَافِهِمْ  
وَمَنْ لَا يَشِدُّ بِنَانَهُ يَتَهَدَّمُ (١٧)

وفي قصيدة لامرئ القيس قالها في رحلته إلى الروم يطلب العون على بني أسد قاتلي أبيه نرى هذا الهرّ في حديث الناقة :

فَسَدَّعْ ذَا وَسَلِّ اأْهْمُ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ  
ذَمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَرَا  
بَعِيدَةً بَيْنَ الْمُنْكَيْنِ كَأَنهَا  
تَرَى عِنْدَ مَجْرَى الضَّفَرِ هَرّاً مَشْجَرَا  
عَلَيْهَا فَنَى لَمْ تَحْمِلِ الْأَرْضُ مِثْلَهُ  
أَبْرّاً بِمِشْقَاقٍ وَأَوْفَى وَأَصْبَرَا



هو المنزّل الألاف من جَوْ ناعطٍ

بني أسدٍ حَزناً من الأرض أوعرا (١٨)\*

فهو يسلي همّه بهذه الناقة - كما يقول - وهو همّ ثقيل ، فليس استرداد ملك أبيه بالأمر السهل اليسير . ولكن هذه الناقة - على قوتها - يَخْدشها هذا الهزّ وينفّرُها ، أو قل : ولكن امرأ القيس الفتى الذي لم تحمل الأرض مثله - كما يزعم - خَدشه ظفر الزمان حتى أدماه ، ولا يزال حتى ساعته قلقاً مرتاباً في موقف الدهر منه :

بكي صاحبي لما رأى الدربَ دونه

وأيقنَ أنّنا لاحقان بقيصرا

فقلتُ لـــــــه : لا تبكِ عينك إنما

نحاولُ مُلكاً أو نموتُ فنُعذرا

ولكن الناقة - أو الشاعر - لا تستسلم ، بل تستجمع قواها ، وتتحوّل من جفاف الصحراء إلى طراوة اليمّ ، فتغدو سفينة ماهرة تصارع الأمواج العاتية ، وتعلو عليها . لقد جفّ ريق الشاعر ، وأنهكته مرارة العطش في هذه الصحراء ، فليبلّ ريقه بقطرات من الماء ولو خالطتها ملوحة البحر أو مسرارته . وأنا لا أعرف ، ولا أحد يعرف ، إلى أين تتجه هذه السفينة ، ولا أين مقاصدها ؟ لكنّها مؤرّقة بفكرة «الرحيل» إلى ذلك «المجهول الغامض» حيث ترقد الأسرار في شعاب المرجان واللؤلؤ ، وتتدّثر بموج البحر وفتنة العقل الساحرة . أرايت كيف تلتفت الصورة على نفسها ؟ وكيف تتداخل مستويات الشعر الصريحة والغامضة ؟ وهل كان «المثقب» يعرف إلى أين يتّجه حقاً ؟ ألم يكن الغموض يلفّ ذلك المجهول الذي يسعى إليه ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يكفّ عن الرحيل بحثاً عن السرّ «المغيّب» ؟

ومــــا أدري إذا يَمُتُ أمــــراً

أريــــد الخير أيّهما يليني

---

\* الضفر : جبل مفتول يشد به البطان . المشجر : المربوط إليها . وصفها بالنشاط حتى كأن هراً ربط إلى حزامها فهو يَخْدشها وينفّرُها . ناعط : حصن . الحزن : الغليظ الحشن من الأرض .

لقد أرهاقه الزمان، وأنهكته مرارة التفكير فيه، فاشتبهت عليه المواقف، وحار في أمرها، فالغموض يكتنفها من كل جانب: موقف «فاطمة» منه غامض، وموقف صديقه «عمرو» منه غامض، وموقف الحياة منه غامض. إنه يأبى أن يستسلم لعجز «العقل»، ويصر على اكتشاف أسرار الزمان، ومعرفتها معرفة صافية نقيّة، ولكن الزمان خصم مراوغ، ومعرفة أسرارهِ مطلب قصيّ معاند. وبين هذا الإحساس بالعجز والوعى بالقوة تكمن مأساة «المثقّب».

## رؤية يقينية سوداء

هِيَ الْعَنْقَاءُ تَكْبُرُ أَنْ تُصَادَا

ومما نهتُّ عن كِبَرٍ ولكن

هِيَ الْأَيْسَامُ لَا تَعْطِي قِيَادًا

فهاذا يفعل «علقمة» في مواجهة الدهر الذي عصف به كتنين الصحراء ، وطار  
بأحلامه الموشاة العابقة بالعطر، والمتمثلة بحبيته «سلمى» وطمعائها التي فاجأته  
برحيلها في غبشة الفجر؟ ليس أمامه من سبيل سوى اللحاق بها مستجمعاً كل  
أسباب القوة لعله يستطيع أن يستردها من يد الدهر.

هل تُلَحِّقَنِي بِأُخْرَى الْحَيِّ إِذْ شَحَطُوا

جُلْدِيَّةٌ كَأَتَانِ الضَّحْلِ عُلُكُومُ

قَدْ عُرِّيتَ زَمناً حَتَّى اسْتَقَلَّ لَهَا

كَتْرٌ كَحَافَةِ كَيْرِ الْقَيْنِ مَلْمُومُ

كَأَنَّ غَسْلَةَ خَطْمِي بِمِشْفَرِهَا

فِي الْخَدِّ مِنْهَا وَفِي اللَّحْيَيْنِ تَلْغِيمُ

تُلاحِظُ السُّوْطَ شَرْزاً وَهِيَ ضَامِرَةٌ

كَمَا تَوَجَّسَ طَاوِي الْكَشْحِ مَوْشُومُ

بِمِثْلِهَا تُقَطِّعُ الْمَوْمَةَ عَنْ عُرْضِ

إِذَا تَبَغَّمَ فِي ظِلْمَائِهِ الْبُومُ (١٩)\*

إن «علقمة» يستعين بالناقة وحدها ليلحق بحلمه ، ويسترده من قبضة الدهر.  
وهذا كلام واضح لا يحتاج إلى فطنة لمعرفة حقيقة هذه الناقة . إنها معادل موضوعي  
للشاعر. ولكن منازعة الدهر مغامرة شاقة ، بل إن الشاعر أكثر إدراكاً لهذه الحقيقة  
منا ، وأقل تفاؤلاً مما نظن ، ولذا فهو يبدأ حديثه بهذا الاستفهام الراشح بالتمني وما

---

\* شحطوا: بعدوا. جلدية: ناقة صلبة. أتان الضحل: صخرة تكون في مسيل الماء. علكوم:  
غليظة.

عريت: أطلقت للمرعى. استقل: ارتفع وأشرف. الكتر: السنام. كير القين: موقد نار  
الحداد.

ملموم: مجتمع متهاusk. الغسلة: ما تغسل به الرأس من الخطمي وغيرها. الخطمي نبات يغسل به.

التلغيم: من اللغام، وهو زبد تخالطه خضرة مما رعت. الشزر: النظر بمؤخرة العين.

الضامزة: التي لا ترغو من ضجر، ولا تجتر وهي عاضة على أسنانها، وذلك بمدوح منها.

طاوي الكشح: ثور وحشي. موشوم: في قوائمه خطوط سود. المومة: الفلاة. عن عرض: أي  
يعتسفها على غير قصد أو هدى. تبغم: صوت صوتاً مختلساً.



يشبه اليأس «هل تُلحقني . . .»، ولكنه - على الرغم من ذلك - لا يستطيع أن ينجح ويتجرّع ماء الهزيمة الكدر المرّ، ولا يملك إلا أن يجرب مناوشة هذا الدهر، وأن يزداد اصطلاء بحرّه، أو كما قال في القصيدة نفسها مستخدماً لفظاً صريحاً في الدلالة على الدهر:

وقد علوث قُتودَ الرّحلِ يَسْفَعُنِي  
يومٌ تجيءُ بِهِ الجوزاءُ مَسْمُومٌ  
حامٍ كأنَّ أوارَ النارِ شامِلُهُ  
دونَ الثيابِ، ورأسُ المرءِ مَعْمُومٌ\*

أترى صورة اليوم أو الدهر هنا؟ إنه «يوم» مسمومٌ حامٍ كأن لهيب ناره يخرق الثياب ويحرق البدن!! هذا هو «الدهر» كما يتصوره «علقة»، وهذا هو الدهر الذي يتوجّس من مناوشته «كما توجّس طاوي الكشح موشوم». ولكنه سيصبر على منازلته متجلّداً لا يعرف الضجر، يعض على أسنانه من هول الموقف كهذه الناقة «الضامزة» تماماً. إن هذه الصورة التي يرسمها الشاعر للناقة هي صورة المحارب في المعركة. انظر إلى قول عنتره:

ولقد حفظتُ وصاةَ عمي بالضحى

إذ تقلصُ الشفتانِ عن وَضَحِ الفمِ

إنه وقت الخوف، حين يعض المحارب على أسنانه عضاً. وهذه هي حال الناقة «الضامزة». ولعلّ الدلالة المعجمية تزيد المعنى جلاء «ضمز البعير: أمسك جرّته في فيه، ولم يجترّ من الفزع، وكذلك الناقة». فالضموز إذن حركة مادية حسية تكشف عن حركة نفسية هي الخوف. وقد تردّدت هذه الصورة في الشعر الجاهلي مقترنة بمشاعر الخوف والرهبة على نحو ما نرى - تمثيلاً لا حصراً - في قول «عمرو بن قميثة»:

تجاوزتها راغباً راغباً

إذا ما الظباءُ اعتنقن الظلالا

---

\* قُتود الرّحل: عيدانه. يسفّعني: يلفحني حره ولهيبه. الجوزاء: من بروج السماء تطلع في أشد ما يكون من الحر. مسموم: فيه السموم، وهي ريح حارة. حام: شديد الحر. معموم: معصوب بالعمامة.

بضامزة كأتان الثمير . . .

ل عيرانية ما تشكى الكلالا\*

بل إن «بشر بن أبي خازم» يضم هذا اللفظ إلى معجم الحرب في الجاهلية ضمّاً صريحاً، ويقطع بذلك الجدل حول أشباح الحرب التي تتراقص حوله . فهو يهجو بني سليم، ويعيرهم بما كان من أمرهم في حربهم ضدّ قبيلته، فيقول:

وقد ضمّرت بجرّتها سليم

مخافتنا كما ضمّرت الحمار

إن علينا إذا أردنا أن نفهم هذا الشعر فهماً صحيحاً أن نُعنى بحياة الألفاظ وعلاقاتها فيه عناية فائقة . وما أكثر ما دعا د . مصطفى ناصف إلى هذا الأمر، وألح عليه، وطبقه في دراساته له، وأثبت - بغض النظر عن كل ما يقال حول هذه الدراسات - أنه من خير قراء هذا الشعر ومفسريه . لقد كانت الناقة « الضامزة » في حالة تشبه الحرب إذن، فهي تعضّ على أسنانها خوفاً وتتوجّس شراً مما هي فيه . فمن هو هذا الخصم الذي تعانده، فيثير الذعر والهواجس في نفسها، وتلاحظه شزراً بمؤخرة العين، كأنها تخشى أن تواجهه؟

تلاحظ السوط شزراً وهي ضامزة

كما توجّس طاوي الكشح موشوم

هل سألنا أنفسنا مرة: ما وظيفة هذا السوط الذي يلسع ظهر الناقة؟ وهل حاولنا أن نربط بين هذه الوظيفة ووظيفة «الهرة» الذي يخدش الناقة ويظفرها طوال الرحلة؟ لا فرق بينهما عند التحقيق . يزعم الشاعر أنّ «الهرة» و «السوط» يظهران حدّة الناقة وسرعتها ونفارها، وأزعم أنها رمزان للدهر . ألم نقل: إن الناقة معادل موضوعي للشاعر؟ فمن ذا الذي يجلده على امتداد الوقت، فيتوجّس ويرتاع ويرقبه بطرف العين مراقبة الحذر الوجل؟ لقد كان «علقمة» يدرك خطر مناوشة الدهر، فحصّن ناقته، وأمدّها بكل أسباب القوة - كما فعل المثقّب من قبل -، أطلقها ترعى زمناً فسمت واكتنرت، وعلا

---

\* تجاوزتها: ضمير النصب عائد على البيداء التي سبق ذكرها . العيرانة: الناقة التي تشبه العير في نشاطها وسرعتها .

سنامها مشرفاً صلباً كأنه حافة كير الحدّاد، وغدت في اكتنازها واملأها كصخرة الماء الضخمة التي زادها الماء صلابة واملأها. ها نحن أولاً مرة أخرى أمام صور «الصلابة» التي يحلم بها الشاعر. هل تعتقد أن «صخرة الماء» ههنا تختلف في قليل أو كثير عن «مطرقة القيون» عند المثقّب، و«حجر» ابن مقبل، و«مروّة» أبي ذؤيب؟ إنها جميعاً تعبّر عن صبوة الروح الجامحة إلى «الصلابة» ليكون المرء قادراً على مقارعة الزمان والانتصار عليه. لقد كانت الصم الصلاب - كما لاحظ د. مصطفى ناصف - «أداة التعبير الذي يتخيّر الشاعر للملاحقة فكرة الدهر»<sup>(٢٠)</sup>. ولا يكتفي علقمة باعتساف الفلوات بغير هاد ودليل «بمثلها تقطع الموماة عن عرض»، ولكنه بإحساسه بوطأة الزمان وقسوته وريبه يجلّل وجه الصحراء بسدوف الظلمة الخالكة، ويثّ فيها نذر الشؤم والشرّ والخراب «إذا تبغّم في ظلمائه البوم». وأعتقد أن نعيب هذا النذير الأشأم في هذه الصحراء المدهمة كان إخباراً رمزياً بما انتهت إليه المعركة بين الناقة والدهر، وقد جاء في أعقابها مباشرة:

تلاحظُ السوطَ شزراً وهي ضامرةٌ

كما توجّس طايوي الكشحِ موشومٌ

بمثلها تُقَطِّعُ الموماةَ عن عُرْضِ

إذا تبغّم في ظلمائه البومُ

ليس في هذه الصحراء هادٍ ولا دليل ولا سند. كل ما فيها ينزع الأمان من النفس، ويدعر ويرقع، فتحدق نذر الخطر بالشاعر، وينقلب صفو العيش كدراً. ومشكلة «علقمة» أنه يدرك هذه الأمور كلها، ويدرك ما هو أكثر منها، ويعرف ويحس أنه أمام خصمٍ غاشم لا قبّل له به، ولعلّ هذا الإحساس والمعرفة هما اللذان دفعا الشاعر إلى السكوت عن مصير الناقة في مناوشتها للدهر، وإنابة «البوم» للإخبار عن هذا المصير رمزياً. ولم يكن هذا مصير الناقة وحدها، بل كان أيضاً مصير هذه الرحلة التي اعتسفها الشاعر للحاق بالطاعنات، فقد سكت عنها في غياهب هذا الليل الذي يشقه نعيب «البوم» منذراً بالشؤم والخراب. لقد أدرك الشاعر - فيما يبدو - عجزه أمام الدهر، واستسلم لهذه الحقيقة القاسية، وكفّ عن مناوشة هذا الخصم العنيد. وكنا قد رأينا «المثقّب» من قبل يلحق الطاعنات، ويتخيّر واحدة منهن، وينازعها الحديث، ويقابل تهديدها بتهديد مثله. وهذا فرق جوهري بين الشاعرين: شاعر يدرك حقيقة الدهر



إدراكاً واضحاً، فيكفّ عن مناوشته ويستسلم، وآخر يحس أن الدهر غامض ملتبس، فيرهقه هذا الإحساس، ويدفعه إلى مناوشته الدائبة لعلّه يكتشفه عبر هذه المناوشة، ويعيه دون التباس أو غموض.

لقد سكت «علقمة» عن مصير الناقة والرحلة، وتركنا نفثش عن مصيرهما في هذا الليل البهيم. ولم يكتف بذلك، بل وجد في هذه الظلمة الداجية فرصة للفرار من وجه الدهر، فتوغّل فيها يخوض غمراتها حتى انشقّ عنه الصبح - أو عن ناقتة لا فرق - وهو في بلهنية من العيش لا يطوف بها طائف من كدر. لقد تحرّرت الناقة من مساورة الدهر ومناوشته، وغدت «ظلياً» أمكنه الرعي، وطاب له المرعى، فهو ينقف الحنظل القاسي ويخّذم التّوّم الطري - لاحظ ما في هذين الفعلين «ينقف» و«يخّذم» من رهافة الإحساس ودقّته وثرائه - وتهبّ عليه رياح الحياة رُخاء، فليس يعجله مُعجل، ولا يستحثّه مستحث!! ومازال على هذه الحال من الحبور والغبطة حتى تذكّر بيضه، وهاجه مطرٌ رذاذٌ في يوم مغيم، فانطلق إلى ما تذكّر يبيدي فنوناً من العدو كلها رائق معجب، فكأنه - وفق بعض الشروح - في رشاقتة ومخالفتة بين فنون العدو ضفدع ذكر كبير يتقاذز في مياهه وقد ملأته الحياة غبطة وسروراً. فلما وصل إلى «أدحيّه» طاف به طوفين يقفره ويطمئن أن أحداً لم يسبق إليه في غيبته أو أن أحداً لا يراه، ثم أوى إلى فراخه الصغار التي تجمعت وتداخلت فكأنها أصول الشجر الرابية بما سفت عليها الرياح، وطفق يراطنها بنقنقته وإنقاضه، فتجيبه بمثل ما فعل، فكأنه وكأنها الروم تتراطن في قصورها، ومن حوله وحول هذه الأفراخ النعامة الأم تحفّه وتلتصق به، وتجاوبه بصوت يخالطه الإحساس بالبهجة فكأنه ترنيم أو غناء!! أرايت إلى هذه الأسرة المتواذّة المتراحمة، يظللها الحب، وتعمّر قلوبها البهجة، وتغمرها عاطفة الأبوة النبيلة الجيّاشة وحنان الأم المتدقّق، وحبورها المتوهج الذي يكاد ينقلب إلى غناء ورقص بعودة الزوج والتّام الشمل؟!

أية مشاعر إنسانية نبيلة مذهشة هذه التي استطاع «علقمة الفحل» أن يبثّها ويصوّرها في هذا المشهد العاطفي الفريد؟

كأنها خاضِبٌ زُعرٌ قِوادمُه

أجنى لَه باللّوى شريّ وتّوّم

يَظُلُّ فِي الحَنْظَلِ الحُطْبَانِ يَنْقُفُهُ  
وَمِمَّا اسْتَطَفَّ مِنَ التَّنُومِ مَخْدُومٌ  
فَوَهُ كَشَقِّ العَصَا لَأَيًّا تَبَيَّنُهُ  
أَسْكُ مَا يَسْمَعُ الأصْوَاتِ مَضْلُومٌ  
حَتَّى تَذَكَّرَ بِيضَاتٍ وَهَيْجَةً  
يَسُومُ رِذَاذٍ عَلَيْهِ الدَّجَنُ مَغِيومٌ  
فَلَا تَزِيدُهُ فِي مَشْيِهِ نَفَقٌ  
وَلَا الزَّفِيفُ دَوِينُ الشَّدِّ مَسُوءُومٌ  
وَضَّاعَةٌ كَعَصَا النُّهْدِيِّ جَوْجُوءٌ  
كَأَنَّهُ بَتْنَاهِي الرُّوضِ عُلْجُومٌ  
يَأْوِي إِلَى حِسْكِ حُمُرٍ حَوَاصِلُهُ  
كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّخِيسِ مَشْهُومٌ  
يُوحِي إِلَيْهَا بِإِنْقَاضٍ وَنَقْنَقَةٍ  
كَمَا تَرَاظُنُ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ  
تَحْفُهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءُ خَاضِعَةٌ  
تُجْبِيئُهُ بِزَمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمٌ\*

\* الخاضب: ذكر النعام، زعر: ج أزعر، وهو القليل الريش. القوادم: الريشات المتقدّمات في أول الجناح.

أجنى: أدرك أن يُجتنى. اللوى: مسترق الرمل. الشري: شجر الحنظل. التنوم: ضرب من الشجر. الحطبان: المخطط. ينقفه: يستخرج ما فيه. استطف: ارتفع. مخدوم: مقطوع ولا يكون إلا للطيري. كشق العصا: متلاصق. أسك ما يسمع الأصوات: صغير الأذن، فكأنه استكثر عليه كلمة أذن!!

مغيوم: ذو غيم. التزید: ضرب من السير. نفق: قصير الغاية. الزفیف: ضرب من السير. وضاعة: سريع. كعصا النهدي: أي صلب كعصا مصنوعة من شجر النبع الصلب الذي يكثر في بلاد قبيلة «نهد».

التناهي: ج تنهية، وهي المكان المطمئن. العلجوم: الذكر الكبير من الضفادع أو البعير الطويل المطلي بالقطران. الحسكل: الأفراخ الصغيرة.

لقد فرّ «علقمة» من مواجهة الزمان ، وفاءً إلى الماضي الجميل يتفياً ظلاله الوارفة ، ويتنسّم أريج الطيب ، هذا الماضي الذي بدّدته الأيام ، وكان يحلم باستمراره أو استرداد بعضه من قبضة الدهر . إن الاستطراد في معرض الصورة - كما هي الحال هنا - ظاهرة فنية بارزة في شعرنا القديم لا أرى ضرورة لسوق الشواهد عليها ، فهي تنتشر انتشاراً واسعاً في أرجاء هذا الشعر ، ولا سيما في حديث الناقة والظعائن والكرم . فلا يكاد الشاعر يشبه ناقته بحيوان وحشي حتى يستطرد في الحديث عنه ، ولا يكاد يشبه الظعائن ببستان النخل حتى يستطرد في الحديث عنه ، ولا يكاد يشبه ممدوحه بالنهر حتى يستفيض في حديثه وهكذا . . . وأرجو ألا يخذلك الشاعر فتوّهم أنه أراد بهذا الاستطراد تصوير سرعة الناقة أو تصوير الهوارج أو تصوير كرم الممدوح كما يزعم . لا شيء في هذا الزعم يستحق أن تعني نفسك به إلا إنكاره ودحضه . ولكنها موضوعات ينفذ إليها الشعراء بطريقة فنية ماهرة للتعبير عن همومهم ورؤاهم ومواقفهم . بعبارة أخرى : إن وظيفة الاستطراد في معرض الصورة هي «التجسيم والتشخيص» والإيهام «بالموضوعية والحياد» في آن .

وأنا أزعّم هنا أن «علقمة» استطرد في حديثه عن «الظليم» ليجسّم إحساسه بالحياة وجماها وإشراقها ووضاءتها حين يحياها المرء في غفلة عن عين الدهر . وقد أبدع «علقمة» حين راح ينمي هذه الأحاسيس والمشاعر والانفعالات ، ويزيدها توهّجاً وإشراقاً من خلال الظليم الذي ظلّ يرتقي بصورته حتى بلغ بها في اقتدار فني باهر مرحلة «التشخيص» ، فإذا نحن أمام هذه الأسرة الإنسانية الصغيرة ، بكل ما تموج به من الفرح والحبور والغبطة والحب والتراحم والغناء وما يشبه الرقص ، لا يميزها من بني البشر مائز ، فهي تراطن «كما تراطن في أفدائها الروم» . ولم يتسع شاعر جاهلي - أكاد أقول : شاعر عربي - في حديث الظليم كما اتسع علقمة ، ولا بلغ مبلغه في الفتنة والبهاء . ولعلّ «ثعلبة بن صعيّر المازني» في رأيته المفضّلية قال في تصوير الظليم فأحسن ، ولكنه لا يجاري «علقمة» ، ولا يلحق به ، وإن كان على مقربة منه . وقد مضى زمن طويل وأنا أفكر في قصة هذا الظليم التي قرنتها ذات يوم بقرن واحد مع قصص الحيوان الوحشي لأنها ترد كهذه القصص في معرض الحديث عن الناقة<sup>(٢١)</sup> . ولم أهتم إلى شيء في أمرها سوى أنها مختلفة عن تلك القصص اختلافاً عميقاً ، فليس



فيها ما في تلك القصص من الشقاء وضروب العدوان والصراع والخوف والموت ، بل هي النقيض . ولم أزل مؤرقاً بها حتى انتهيت إلى ما أنا فيه . إنها لا تعبّر عن الحياة ونواميسها ، بل تصور وتجسّد وتشخّص هذه الحياة في إقبالها العذب ، وجمالها الأخاذ ، ومشاعرها النيلة الحارة حين يغمض الدهر كلتا عينيه عنها إلا في النادر جداً الذي يعدّ انحرافاً له دلالة كما في معلقة «الحارث بن حلزة» . فإذا سألت : لماذا كان حديث «علقمة» عن الظليم حديثاً عن الماضي الجميل دون غيره ؟ قلت : لذلك ثلاثة أسباب هي : حديث الطعائن ، ومطلع القصيدة وتاليه ، والحكمة . إن وحدة «الطعائن» في القصيدة صورة رمزية لذلك الماضي الجميل الذي انقلب الدهر به . ومشهد الطعائن - في حقيقته - مشهد عاطفي غرامي ، والمواقف العاطفية الغرامية - على ما نعرف - صالحة لحمل دلالات رمزية . وقد اقترن حديث الطعائن في قصائد كثيرة من هذا الشعر بهذه الدلالات<sup>(٢٢)</sup> . وهذا يعني أن وحدة «الظليم» هي موازنة رمزية لوحدة «الطعائن» ولكنها أنقى منها وأصفى ، فقد نقّاهما الشاعر أو نقّتها الذاكرة من كل شوب .

لم أدِرِ بالبينِ حتى أزمعوا ظَعْناً  
كُلُّ الجِمالِ قُبيلَ الصُّبحِ مَزْمومُ  
رَدَّ الإماءِ جِمالَ الحيِّ فاحتملوا  
فكلُّها بالتزَيّدِياتِ مَعكومُ  
عَقْلاً وَرَقْماً تَظُلُّ الطيرُ تَحْطِفُهُ  
كَأنَّهُ مِنْ دَمِ الأَجوافِ مَدْمومُ  
يَحْمِلُنَ أثْرُجْسةً نَضَحُ العيرِ بها  
كَأنَّ تَطِيباًها في الأنفِ مَشْمومُ  
كَأنَّ فِارةً مِسْكَ في مَقارِقِها  
للباسِطِ المتعاطي وَهُوَ مَزْكومُ  
فَالعينُ مِنِّي كَأَنَّ غَرْبَ نَحْطٍ بِهِ  
دَهْماءُ حارِكُها بِالقِشْبِ مَحْزومُ

من ذكرِ سلمى وما ذكرى الأوان لها  
إلا السَّقْسَاءُ وظنُّ الغيبِ تَرجيمُ  
صِفْرُ الوشاحينِ ملءُ الدرعِ خَرَجَةٌ  
كأنها رشاً في البيتِ مَلَزومٌ\*

لقد فاجأ الفراق الشاعر «لم أدر بالين حتى . . .»، فلم يدر به إلا حين انتهى كل شيء، فقد عقدوا العزم على الرحيل، وأجمعوا عليه، فكل جمالهم مزمومة في غبشة الفجر. ومتى كان الدهر ينذر الناس بخطوبه؟ ستقول: هذا تأويل بعيد. وأقول: لا حرج. هل فكرت قليلاً في وقت رحيل الظعن؟ إنه «دوين الصباح»، وهو الوقت عينه - أو مقارب جداً له - الذي تحولت فيه «الناقة» إلى «ظليم»، فقد غابت عنا في غياهب الليل، ولم نرها إلا حين انشق الصباح عنها وهي ظليم يرعى ضروباً من النبات. وإذن فهذا الظليم هو واحد من تحولات الناقة، وهو واحد من تحولات الظعن أيضاً. الناقة والظليم والظعائن. تجليات مختلفة لمواقف الشاعر من الدهر. ما يزال رسيس الشك في نفسك. أقدر ذلك. ولكن ألا ترى موكب الظعن وهو يموج بالفتنة والجمال، بما يلوح منه من الكلل والقطوع النفيسة، وبما يضوع منه من روائح المسك والعبير الفاغمة التي تملأ الهوادج، وتعطر الفضاء، فيحس الشاعر - على بعده عنها - أنها تضمخ أنفه، بل تضمخ أنف «المزكوم» لقوتها وشدة نفاذها، وبما فيه من الجمال الفتان، جمال «سلمى» الذي تم واكتمل؟ ألا يكشف هذا الموكب البهي عن وفرة الإحساس بالجمال؟ ألا يدلّ على أيام الحبور والغبطة والنعيم التي عاشها الشاعر يوم كان كل هذا الجمال ملك يديه وقلبه؟ مهما اختلفنا في أمره فإننا لن نختلف في أنه يرمز إلى أيام الصفو والسرور الوضيئة التي كانت تفيض بعذوبة

---

\* أزمعوا ظعنًا: أجمعوا على الرحيل. مزموم: عليه الزمام استعداداً للرحيل. التزيديات: ضرب من الستور التي تلقى على الهوادج. معكوم: مشدود بثوب. العقل والرقم: ضربان من ثياب الهوادج فيها حمرة. مدموم: مطلي. أترجة: ضرب من الفاكهة طيب الرائحة، وقد شبه المرأة بها. العبير: أخلاط الطيب تجمع بالزعفران. الفارة: وعاء المسك. الباسط: الذي يبسط يده. الغرب: الدلو العظيمة. تحط به: تحدر به. دهماء: أراد ناقة دهماء. الحارك: ملتقى الكتفين. القنب: الإكاف الصغير على سنام البعير. صفر الوشاحين: ضامرة. ملء الدرع: كبيرة العجيزة. خرعة: طويلة لينة ناعمة. ملزوم: مرتب في البيت.

الإحساس بالحياة وجمالها . فمن الذي عبث بذلك الصقور، وانقلب بذلك السرور،  
وغال هذا الإحساس العذب الجميل؟ إنه الدهر لا أحد سواه . وقد كانت «الطير»  
نذيراً بشؤم هذا الدهر، ورمزاً له . لنعد قراءة هذا البيت دون أن نسيء الظن بعقول  
الشعراء :

عقلاً ورقماً تظلّ الطيرُ تُخَطِّفُهُ

كأنه من دمِ الأجوافِ مدمومٌ

ما الذي جاء بفكرة الدم وأشباح الموت إلى هذا السياق؟ وما علاقة الطير بالدم؟  
ألم أقل : إن علينا أن نعنّى عناية خاصة بحياة الألفاظ في هذا الشعر إذا أردنا أن  
نفهمه فهماً ينقذه من السطحية والابتذال؟ إن علاقة الطير بالدم والحروب علاقة  
وثيقة في تاريخ هذا الشعر، وفي ثقافة أهله . فما أكثر ما حدّثنا الشعراء عن هذه الطير  
التي تواكب الجيش ثقة منها بما ستظفر به من جثث القتلى ، وما أكثر ما صوّروا هذه  
الجثث وقد غدت طعاماً لهذه الطير . نرى ذلك في قصيدة بديعة «لأفوه الأودي»  
يُخلص صدرها للحديث عن الدهر في رؤية يمتزج فيها الصدق والقسوة امتزاجاً يثير  
الإعجاب :

فَلَّهْ فِي كُلِّ يَوْمٍ عِدْوَةٌ

ليس عنها لامرئٍ طارٍ مطارٌ

ثم يسوق الحديث إلى خصومه «بني هاجر» ، ويمضي فيه مرغياً مزبداً كالحصان  
الشامس لا يُجِرُّ له عنان إلى أن يقول :

كلما سِرْنَا تَرَكْنَا مَنْزِلًا

فيه شتى من سِباع الأرض غساروا

وتسرى الطير على آثـارنا

رأيَ عينٍ ثَقِيَّةٌ أَنْ سَتَّارُ

جحفلُ أورقٍ فيه هَبْوَةٌ

ونجـومٌ تتلظى وشرارٌ\*(٢٣)

---

\* ستار: ستطعم . الجحفل : الجيش . أورق : أي في لونه ورقة كلون الرماد .



ونراه في مدح النابغة الذبياني للغساسنة حين يصوّر جيوشهم ، يقول :  
إذا ما غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَقَ فَوْقَهُمْ  
عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ  
يُصَاحِبُنَّهُمْ حَتَّى يُغِيرْنَ مُغَارَهُمْ  
من الضارياتِ بالدماءِ الدَّوارِ  
ونراه حين يفتخر «عنترة» بقتله ضمضاً والد هرم وحصين اللذين يتوعدانه  
ويشتانه ، يقول :

إن يفعلاً فلقد تركتُ أباهما  
جَزَرَ السَّبَاعِ وَكُلَّ نَسْرِ قَشْعَمِ\*  
قال صاحب الخزانة : «هذا المعنى أعني تتبع الطير للجيش الغازي للأعداء  
حتى تتناول من القتل متداول بين الشعراء قديماً وحديثاً ، وأول من جاء به الأفوه  
الأودي في قوله :

وترى الطير . . . . . (البيت)

. . . . . وأخذه النابغة الذبياني فقال :

إذا ما غزوا . . . . . (الآيات)

وأخذه الخطيئة فقال : . . . . .

وأخذه مسلم بن الوليد فقال :

قد عوّد الطير عاداتٍ وثقنَ بها

فهنّ يتبعنّه في كلّ مرّتحلٍ»

ومضى يعدّد الشعراء الذين تعاوروا هذا المعنى ، فذكر منهم عدداً بينهم  
الكميت الأسدي وابن قيس الرقيسات وابن جهور الأندلسي وابن نباتة المصري ،  
ثم قال :

«وأبدع من هذا كله قول المتنبي :

---

\* جزر السباع : أي مقتول تأكله . القشعم : الكبير من النسور .

يُطَمِّعُ الطَّيْرَ فِيهِمْ ط\_\_\_\_\_وُلْ أَكْلِهِمْ

حتى تكاد على أحيائهم تقع<sup>(٢٤)</sup>»

لا مناص إذن من الإقرار بأن بين الطير والحروب علاقة وثيقة ، وبأن بينها وبين الدهر علاقة تلوح من وراء وراء في قصيدة «الأفوه» . ولم يكن تأويل «الرؤيا» في سورة «يوسف» عليه السلام بعيداً عما نحن فيه :

﴿ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه نبثنا بتأويله إنا نراك من المحسنين﴾<sup>(٢٥)</sup> .  
فيقول يوسف عليه السلام :

«يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمراً وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضي الأمر الذي فيه تستفتيان»<sup>(٢٦)</sup> .

لقد ظلت الطير تتبع هذه الطعائن كما كانت تتبع جيش الأفوه وجيوش الغساسنة ، وظلت تنقض على هذه الطعائن وتخطفها «تظل الطير تخطفها» . أما كان ينبغي أن تدرك هذه الطير أن ما تخطفه ليس لحماً ، أو أن يدركها اليأس ، فتكفّ عن الانقضاض والخطف ؟ مهما يكن من أمر فإن هذه الطير قد حملت معها إلى هذا السياق فكرة «العدوان» التي ارتبطت بها في سياق الحرب . فمن هو العدو الذي تنذر به ، أو تدل عليه إن لم يكن الدهر ؟ ليس في القصيدة حديث عن عدو آخر . ولأمر ما - لا أظنه الحب - نرف هذا الشاعر دموعه في ساعة الفراق .  
ها هي ذي أيام العمر الجميل تفاجئه بالرحيل ، فتتحمل عنه ظاعنة ، أو قل تتسرب من بين يديه كحفنة من الماء «خانتها فروج الأصابع» ، فليك في إثرها ما شاء له القدر أن يبكي .

ومطلع القصيدة يدل هو الآخر على أن أيام الصفو المشرقة الوضاعة التي ترمز لها وحدة الظلم هي العمر الجميل الذي مضى . وقد اختلف الشراح في تفسير هذا المطلع وتوجيهه . وأحسن أقوالهم - في ظني - هو «هل ما علمت مما كان بينك وبينها ، وما استودعت من حبها مكتومٌ عندها ، فهي على الوفاء ، أم قد صرمتك ؟»<sup>(٢٧)</sup> .

هل ما علمت وما استودعت مكتوم

أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم

ولكن «أم» ههنا هي «أم» المنقطعة، وهي حرف استئناف بمعنى «بل» لا حرف عطف. ومعنى هذا أن الشاعر يُضرب عن أيام حبه وهواه لأن «بل» لا تنفك عن معنى الإضراب أبداً، ويصرّح أن تلك الأيام قد تصرّمت، وأن حبال المودة قد رثت وانقطعت. ألا ترى في هذا التصرّم والانقطاع إيذاناً بين الطعائن الذي سيحدثنا الشاعر عنه بعد لحظة؟ ويخرج من هذا الإضراب إلى إضراب آخر متمثل في «أم» منقطعة أخرى! فيكشف بذلك عن حالة من القلق والتوتر واختلاط المشاعر وتدافعها وغموضها:

أم هل كبير بكى لم يقض عبرته

إثر الأجابة يوم البين مشكوم\*

ما يزال وجه الماضي الجميل يلوح لعينيه، وما تزال أصداؤه العذبة ترن بين جوانحه، فتومض الأمانى وميضاً شاحباً في رماد العمر: هل تجازيك وتكافئك بيكائك على إثرها وأنت شيخ كبير؟ ألا ترى في هذا التساؤل الراشح بالتمني وما يشبه اليأس صورة دقيقة من قوله وقد حاول اللحاق بالظعن:

هل تلحقني بأخرى الحي إذ شحطوا

جلذبة كأنان الضحل علجوم

ثم ماذا تقول في قوله «أم هل كبير بكى»؟ أكان هذا «الشيخ الكبير» يتحدث عن النساء حقاً أم كان يرثي عمره الغابر الجميل الذي يراه أمامه كومة من رماد، فيتمنى محزوناً يائساً لو يشبّ ضرام هذا الرماد أو بعض ضرامه من جديد!

وتكشف وحدة «الحكمة» أيضاً عن حقيقة وحدة «الظلم» وارتباطها بالماضي، فهي تعقب وحدة الظلم مباشرة، مبتدئة بحرف الإضراب «بل» صريحاً صارماً كحدّ السيف هذه المرة:

---

\* لم يقض عبرته: لم يشتف من البكاء. مشكوم: مثاب مكافأ.



تحفة هقلة سطاء خاضعة

نُجِيَّه بِزِمَار فِيهِ تَرْنِيمُ

بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا

عريفهم بأثافي الشر مرجوم

شلال أسود حالك السواد من الحكمة ينهمر في وجدان الشاعر وروحه ، فيبدد من عالمه الضياء وينسخه !! وتكشف وحدة الحكمة عن رؤية «يقينية مطلقة» ، ولكنها رؤية قاسية حالكة السواد . إنه الدهر الغاشم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، والمتربص أبداً بالبشر.

تبدأ وحدة الحكمة - كما قلت - بهذا الإضراب القاطع القاسي ، فتحول من صفاء الحياة وبهجتها وإشراقها ، وإقبالها العذب الجميل إلى حلكتها وقتامتها ، وعبثتها الفاجعة ، ولامنطقيتها ، وقسوتها الصماء . إنها مفارقة قاسية لا يأتي بها الشاعر لإظهار التقابل والتناظر ، بل لإظهار ضعف الإنسان وتصدّعه وانكساره أمام جبروت الدهر وغشمتة . ولذا بدأ الشاعر حكيمته بالحديث عن هذا الدهر وعدوانه على البشر ، فقد نصبهم بعزهم وكثرتهم دريئة يرميها بأثافي الشر الثقيلة ، فيهدم هذا العز ، ويبدد هذه الكثرة . وليست هذه الأثافي سوى نوائبه وريبه . وأدار الشاعر كثيراً من أبيات الحكمة - كما هو متوقع - حول هذا الخصم الذي لا يقهر ، ولا يعرف إلا التدمير ، فإذا جاوزه فإلى أقدار عمياء لا تعرف المنطق ، فكانها ضرب آخر من الهدم والتدمير.

بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا

عريفهم بأثافي الشر مرجوم

ومطعم الغنم يسوم الغنم مطعمه

أنى توجج والمحروم محروم

ومن تعرض للغربان يزجرها

على سلامته لا بد مشؤوم

وكل حصن وإن طالت سلامته

على دعائمه لا بد مهدوم

إنه الشر والتدمير والشؤم والهدم والحرمان ولا شيء وراء ذلك سوى هذه الأقدار العمياء التي تقسم الناس اعتباطاً إلى «غانم» و «محروم». لا أعرف لماذا كلّمها تخايل أمامي موقف الشاعر الجاهلي من الدهر غافلتني الروح، ورفرت في فضائها قصيدة «شوقي» «تلاميذ المدرسة ومصابير الأيام»:

قطيعٌ يُزجّيه راعٍ من الدهر —  
ر ليس بِلين ولا صلبٍ  
أرادَ لمن شَاءَ رعيَ الجديبِ  
وأُنزلَ من شَاءَ بالمُخصبِ  
وروى على رِيها النـاهـلات  
وردَّ الظمَاءَ فـلـم تشرب

ولست أظن هذا الراعي كما صوّره شوقي «ليس بلين ولا صلب»، ولكنه جائر غشوم، وكيف يكون الجور إذا لم يكن في هذه الأقدار التي يوزّعها على هذا القطيع اعتباطاً؟

وانظر إلى هذا اللعب - أو العبث الغافل - الذي يقع في سياق الدهر:

والمالُ صوفٌ قَرارٍ يلعبون به  
على نِقَادَتِهِ وافيٍ ومجلوم\*

فالناس مختلفون منهم الغني الكثير، ومنهم الفقير الذي لا مال له كالأغنام الصغيرة منها ما هو وافي الصوف كثيره، ومنها ما لا صوف له. والناس «يلعبون ويعبثون». كل بما يملك. الحياة - في تصوّر علقمة - لعب وعبث، والحقيقة الصلبة الخالدة هي الدهر. لقد أضرم الدهر النار في ثوب العمر، فأحرقته إلا قليلاً. ووقف «علقمة» يتأمل رماد أيامه، فبدت له الحياة عبثاً ولهاؤاً يخوض فيها الخائضون، أو كما قال «ذو الرّمة» بعدئذ بزمّن: «ودنيا كظلّ الكرم كنا نخوضها». لقد أدرك «علقمة» أن الحياة لعب وعبث، ولكن آفاق روحه كانت محدودة ضيقة فلم يقوَ على التحليق في الفضاء البعيد. كان يحسّ

---

\* القرار: غنم صغار الأجسام. على نقادته: على صغر أجسامه. الوافي: التام الكثير. المجلوم: المجزوز.

أنه إنسان مأزوم ، وأن الحياة من حوله مأزومة أيضاً ، وكلما ضمّ جناحيه إلى صدره يهّم أن يطير رأى سيف الدهر مسلّطاً فوق عنقه ، فاستعصم بنفسه ، ونازعه حنين مشوب باليأس إلى الإفلات من قبضة الدهر . ولم يستطع الشعر العربي على امتداد تاريخه الطويل أن يتحرّر من سطوة الدهر يوماً ، ولكن تغيّراً ملحوظاً اعترى مفهوم «الدهر» بعد أن أشرقت الجزيرة العربية بنور الإسلام ، وانفتحت آفاق الروح على العالم الآخر متجاوزة صخرة الدهر العملاقة التي كانت تسدّ عليها الجهات . ظلّ الدهر في الشعر العربي بعد الإسلام خصماً عنيداً ، لكن الروح بدت في كثير من الأحيان قادرة على أن ترفّ بجناحيها فوق صخرته العاتية ميّمة عالماً آخر . لقد تحدّث القرآن الكريم في سور متعدّدة عن الحياة الدنيا ووصفها بأنها «لعب ولهو» ، وقرن حديثه عنها بحديثه عن الحياة الآخرة الخالدة . وتحدّث عن حياة الذين كفروا بآياته فوصفها باللعب أيضاً .

«وما الحياة الدنيا إلا لعب ولهو وللدّار الآخرة خير للذين يتقون أفلا تعقلون» (٢٨) .

«وما هذه الحياة الدنيا إلا لهو ولعب وإن الدار الآخرة هي الحيوان لو كانوا يعلمون» (٢٩) .

«اعلموا أن الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد» (٣٠) .

«فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلقوا يومهم الذي يوعدون» (٣١) .

«فويل يومئذ للمكذّبين الذين هم في خوض يلعبون» (٣٢) .

لعلنا ندرك الآن سرّ وقوفي المتأني على تصوّر «علقمة» للحياة «لعب وعبث» ، فأنا أريد أن أؤكد مرة تلو أخرى دون ملل أن الحياة الجاهلية كانت حياة مأزومة ، وأن الأزمة كانت مستحكمة تلفّ وجوه الحياة جميعاً ، وأن كثيراً من هؤلاء الجاهليين كانوا يشعرون بها ، وكانت النفوس ظامئة إلى التغير ، تحلم به ، وتتشوّف إليه ، ولكنها لا تعرف من أين يأتي ولا كيف يكون ؟ فكأنها كانت على موعد مع رسالة الإسلام العظيم . ولعلّ هذا هو سرّ ظهور القيم النبيلة التي تتلأل في ثنايا هذا الشعر بين الوقت والآخر ، بل نحن نجد بعض هذه القيم تومض في هذا السحاب المظلم من حكمة «علقمة» ، فهو يتحدّث عن الحمد والجود والحلم فيعلي من شأنها ، ويعيب نقائصها :



والحمْدُ لا يُشترى إلا لـه ثمن  
 مما يَضُنُّ به الأَقْوامُ مَعْلُومُ  
 والجودُ نَافِيةٌ لِلْمالِ مَهْلِكَةٌ  
 والبخلُ باقٍ لأهْلِيهِ وَمَذْمُومُ  
 والجهلُ ذو عَرَضٍ لا يُستَرادُّ لـه  
 والحِلْمُ آوِنَةٌ في النَّاسِ مَعْدُومُ\*

فإذا فرغ «علقمة» من حكمته، وضأقت به الظنون، ولم تسعفه روحه في اجتياز حاجر الدهر، اندفع إلى عالم «الخمرة» يضيع فيه، ويتوغل في مجاهله لعله يخفف من وطأة الوعي وعناء التفكير، ويعمق إحساسه بالحسرة على حدّ تعبير شاعر معاصر: «فهاهنا الخمر يا خمار، وعمق في الدم الحسرة».

قد أشهدُ الشَّربَ فيهم مِرْهُرٌ رَنَمُ  
 والقومُ تَصَرَّعُهُمْ صَهْبَاءُ خُرْطُومُ  
 كأسٌ عزيزٍ من الأعناب عتقها

.....

هذه هي ذات «علقمة» تلوح من وراء ضباب الفن حيناً، وتبرز سافرة حيناً آخر، ولكنها في كل أحوالها ذات مؤرّقة تُمَضِّبُها رؤية يقينية سوداء، فتحاول الفرار منها بتذكر الماضي الجميل وتنسّم أريجها أنا، وبغيوبة «الخمرة» التي تصرع شاربها على حدّ قوله أنا آخر. إنها سمط الدُرِّ حقاً. نقل صاحب الخزانة عن أبي الفرج الأصفهاني خبر هذه القصيدة، قال:

«روى صاحب الأغاني بسنده إلى حماد الرواية قال: كانت العرب تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولاً، وما ردّوه منها كان مردوداً، فقدم عليهم علقمة بن عبدة، فأنشدتهم قصيدته التي يقول فيها:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم  
 فقالوا: هذه سِمْطُ الدُّرِّ» (٣٣).

\* ذو عرض لا يستراد له: أي يعرض لك وأنت لا تريد ولا تطلبه.

## الذات السافرة

يبدو الشاعر الجاهلي في كثير من شعره مولعاً «بالنفي والهدم والتدمير»، فكأن هذه السبل هي القادرة على تحقيق «الذات»، وتعميق الإحساس بها. وتبدو فكرة «النمو والبناء» غريبة على «العقل» بعض الغرابة في مجتمع يبدو فيه مفهوم «الحق» مفهوماً غامضاً ملتبساً، فهو يشبه بمفهوم «القوة»، ويختلط به، ويتداخل فيه حتى يوشك أن يتلاشى في هذا المفهوم ويفنى. فكل ما تناله يد «القوي» في هذا المجتمع يصبح «حقاً» له لا شبهة فيه! ولهذا السبب علت قيمة «القوة» في الشعر الجاهلي علواً كبيراً بغض النظر عن وظيفتها، وقد كانت هذه الوظيفة في أغلب الأحيان تتجلى في العنف والقتل والسلب والسبي والظلم الصريح، فكثرت الحروب حتى صرّجت حياة القبائل بحمرة الدم القانية. وعبر «دريد بن الصمة» - كما عبر غيره - عن هذه الحقيقة القاسية حين قال:

يُغَارُ عَلَيْنَا وَاتَرِينِ فِيشْتَفِي  
بِنَا إِنْ أَصْبِنَا أَوْ نُغَيِّرْ عَلَى وَتَرِ  
قَسَمْنَا بِذَاكَ الدَّهْرَ شَطْرَيْنِ بَيْنَنَا  
فَمَا يَنْقُضِي إِلَّا وَنَحْنُ عَلَى شَطْرِ

وعلا شأن أسباب هذه القوة ومظاهرها في المجتمع والشعر على حد سواء، ودوّت في جنبات هذا الشعر قعقة السيوف وتقصد الرماح وصرير الدروع وصهيل الخيل وغمغمة الفرسان وتذامرهم حتى سدت الأنامل الأذان أو همت. وفتن الجاهليون بالخيّل فتنة جاوزت مبلغ الظن، فحرصوا على أنسابها حرصهم على أنسابهم، وعرف كثير منهم بها، فهذا فارس المزنوق - عامر بن الطفيل -، وذاك فارس الجون - الحارث بن أبي شمّر -، وذلك فارس العرّادة - الكلحبة العُرنّي -، والآخر فارس النعام - الحارث بن عباد -، وغيره فارس قرزل - الطفيل - وهكذا . . . ونسبت بعض الحروب إليها كحرب داحس والغبراء، بل إن «متّم بن نويرة» يسقي فرسه اللبن الخالص، وما بقي من سوره لا يرده عليه، بل يشربه هو وأولاده:

فلله ضريبُ الشولِ إلا سؤره  
والجلُّ فهو مربَّبٌ لا يُخلع\*

وخفاف بن ندبة يعقد على فرسه «الرقي» خشية الحسد:

يُعقِّدُ في الجسدِ عليه الرقي  
من خيفةِ الأنفيسِ والحاسدِ

ويعبر «الأسعر الجعفي» عن حقيقة الأمر، فيقول:

ولقد علمتُ على تجشمي الردى  
أن الحصونَ الخيلُ لا مَدَرُ القرى  
إني رأيتُ الخيلَ عزاً ظاهراً

تُنجى من الغمِّ ويكشفن الدُّجى  
فالحصون الحقة هي الخيل لا الحصون المبنية. تنجى من الهم والغم، وتكشف  
الظلمة عن أهلها.

وعنوا بأدوات الحرب عناية فائقة، وتغنوا بها. وحسبك ما قاله أوس بن حجر  
فيها، فقد وصف السيف والدرع والرمح وصفاً مستحسناً جميلاً، وصوّر القوس  
تصويراً بديعاً تفرّد به أو كاد، فليس يلحق به أحدٌ إلا «الشماخ بن ضرار الديباني».  
لقد كسّرت الحرب عن نابها الأعصل - عل حدّ تصويره البديع - فأعدّ لها عدتها:

فإني امرؤُ أعددتُ للحرب بعدما  
رأيتُ لها ناباً من الشرِّ أعصلا  
أصمّ ردينياً كأنّ كعوبه  
نوى القسبِ عراضاً مُزججاً منصلاً  
عليه كمصباح.....

---

\* الضريب: اللبن الخالص. الشول: الإبل. السؤر: البقية: الجلّ: غطاء الفرس. المربَّب: الذي  
يغذونه في البيوت، والضمير في «لا يخلع» عائد على الجل.



وأملس صولياً كنهى قرارة  
أحس بقساع نفخ ربح فأجفلا  
كأن قرون الشمس . . . . .  
وأبيض هندياً كأن غرارة  
تلالي بروقي في حبي تكللا  
إذا سُـلـ . . . . .  
ومبضوعة من رأس فرع شظية  
بطود تراه بالسحاب مكللا\*  
على ظهر صفوان . . .

لقد رفعت القبائل رايات الحرب، وعاشت لها، يتقاذفها دهرٌ أصمٌ عضوض،  
فعرّ مفهوم «القوة» في النفوس وعلا حتى بذّ كل مفهوم آخر. ونهض الشعر يعبر عن  
روح عصره لا عن أحداثه فحسب، فيعمّق الوعي والإحساس بهذه القوة «المعتزّ  
جانبها» - على حدّ تعبير الجواهري<sup>(٣٤)</sup> - ويحتفل بمجدها الباذخ المؤثّل. وقد كانت  
هذه القوة - في أحيان كثيرة - ضريبة عمياء في مجتمع مضطرب الرؤية يؤرقه الواقع  
وتساوره الأحلام، وتشتبه عليه المقاصد والدروب.

### انكسار الذات وأحلام القوة

لقد كان الشعور بالقوة في صميمه شعوراً بالذات سواء أكانت هذه الذات  
فردية أم اجتماعية. وكان هذا الشعور حلماً شاقاً ينازع النفوس، ويستعصي

---

\* الأعصل: الأعوج، ضربه مثلاً، فالناب الأعصل يكون مع كبر السن، أي حرب قديمة متطاولة.  
الأصم: الرمح. الرديني: نسبة إلى امرأة كانت تقوم الرماح. الكعوب: العقد. القسب: الثمر.  
العراض: اللين الشديد الاضطراب للينه. مزجاً: أي له زج، والزج حديدة تجعل في أسفل الرمح،  
المنصل: الذي ركب فيه النصل. الأملس: الدرع. الصولي: نسبة إلى قوم من العجم.  
النهى: الغدير. القرارة: الأرض الصلبة المستوية. الأبيض: السيف. غرار السيف: حدّه.  
المبضوعة: المقطوعة، أراد قوساً قطعها من فرعها. شظية: شقة قضيب. الطود: الجبل.

عليها في مجتمع قلق مضطرب مأزوم يحاول أن يستمد يقينه من ذاته فيخفق .  
ويزيده جرح الإخفاق ضراوة كمحارب جريح ، فيوغل في مطاردة حلمه الذي  
تتراقص أشباحه وظلاله على امتداد العين . هذا الواقع المؤرق بحلم «القوة» هو  
الذي حفز الشاعر الجاهلي ، ودفعه دفعاً إلى البحث عن «الصلابة» ، صلابه  
«حجر» ابن مقبل ، «ومروءة» أبي ذؤيب و «مطرقة القيون» عند المثقب ، و «صخرة  
المسيل / أتان الثميل» عند علقمة الفحل ، وغير ذلك من مظاهر «الصلابة»  
التي تمثل أحلام الشعراء السافرة حيناً والغامضة أحياناً . ومن الحلم «بالصلابة  
والقوة» انبثق ولع الشاعر الجاهلي «بالنفي والهدم والتدمير» ، فكأنه يريد أن يحقق  
رمزياً ما عجز عن تحقيقه فعلاً . واتخذ هذا الولع سبيلين : خارجية وداخلية ،  
تضمّهما - على تباعدهما - وتجسّدهما لغة فنية ثرية الدلالة والإيحاء .

لقد شغفت مشاهد القفر والخراب والديار المهجورة قلب الشاعر الجاهلي ،  
فوقف يتأملها بعيني وامق ، ويقلب فيها النظر ، فتردّ عليه ذكرى الأيام الغواير ،  
وتهيج أشواقه الغافية ، فيبكيها مستكيناً إلى أحزانه ومواجهه كأنها يجد فيها لذة  
واستمتاعاً وراحة غامضة . يفتح «امرؤ القيس» معلقته ، أو قل يفتح ديوان  
الشعر العربي في مرحلة النضج الفني ، بمشهد الخراب والديار المهجورة :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضّع فالمقراة لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمأل

ترى بعر الأرام في عرصاتها

وقيعانها كأنسه حبّ فلفل

كأنى غداة البين يوم تحمّلوا

لدى سمرات الحي ناقت حنظل

وإن شفائي عبْرهُ مُهْرَاقَةٌ

فهل عند رسمِ دارِسٍ من مُعَوِّلٍ<sup>(٣٥)\*</sup>

كل شيء في هذا المشهد يدعو إلى التأمل ، فهو كله تكرار معنوي للشطر الأول من المطلع ، ودوران حوله «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» . وقد أعجب القدماء بهذا المطلع ، ورأوه دليلاً على اقتدار فني واضح ، فقد وقف واستوقف ، وبكى واستبكى ، وذكر الحبيب والمنزل في مقدار نصف بيت من الشعر. أليس عجباً أن يفتتح ديوان الشعر العربي بالبكاء؟ وأعجب منه أن يطلب الشاعر من صاحبيه أن يشاطراه هذا البكاء؟ فهل كان البكاء مطلباً عزيز المنال لا يستطيع إلا بالرفقة والأعوان؟ ما رأيك بهذين الصاحبين اللذين تكثر الإشارة إليهما في هذا الشعر كثرة مفرطة تلفت النظر، فكأن كثيراً من شعائر الحياة لا تتم إلا بهما ، فالإشارة إليهما تتكرر في شعر الأطلال ، وشعرا لظعن ، وفي موقف اللوم والتعنيف والحسرة كما في قصيدة «عبد يغوث الحارثي» المشهورة التي قالها بعد أسره في يوم «الكلاب» الثاني ، فبدأها بمخاطبة صاحبيه ، ثم أنحى باللائمة على قومه لهزيمتهم وفرارهم من المعركة ، ولو شاء لهرب مثلهم ، ولكنه ثبت ليحمي الذمار.

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا

وما لكما في اللوم خير ولا ليا

ألم تعلم أن الملامة نفعُها

قليل وما لومي أخي من شمالي

فيا راكباً إمّا عرضت فبلغن

نداماي من نجران ألا تلاقيا

---

\* السقط : منقطع الرمل . اللوى : حيث يلتوي الرمل ويرق .  
الدخول وحومل وتوضح والمقراة : أماكن . لم يعف رسمها : لم يدرس دروساً كاملاً .  
الآرام : الظباء البيض . السمر : شجر الصمغ العربي . الناقف : المستخرج ، وللحنظل حرارة تدمع منها العين . المعول : الجدوى ، أو هو من العويل .



جزی اللہ قومی بالکلابِ ملامۃ  
 صریحہم والآخرین الموالیا  
 ولو شئتُ نجّنتی من الخیلِ نهدۃً  
 ترى خلفها الحوَّ الجیادَ توالیا  
 ولكنني أحمي ذمـــــارَ أیکم  
 وكان الرماحُ یختطفنَ المحامیا (٣٦)\*  
 وینخاطب «عمرو بن قمیئة» صاحبيه في موقف یتنازعه اللوم على البطء في  
 القطیعة، والحرص على التمام الشمل :  
 خلیئ لا تستعجـلاً أن تـزودا  
 وأن تجمعـاً شملي وتنتظـراً غدا  
 وإن تُنظراني الیومَ أقضِ لبانةً  
 وتستوجبـاً مناً علی وتُحمدا  
 لعمرك ما نفسٌ بعجـدٍ رشيدة  
 تؤامرني سراً لأصرمَ مرثدا (٣٧)\*\*  
 ویلوم ذا الإصبع العدواني أهله لتفريق ماله، فیخاطب صاحبيه، ویرمیها  
 بالجهل والكذب :  
 إنكما صاحبی لن تدعـاً  
 لـــــومي، ومهما أضحـ فلن تسعـاً  
 إنكما من سَفـــــاهِ رأیکما  
 لا تَجْنُبَانِ السَّفـــــاةَ والقـــــدعـاً

\* الشمال : مفرد الشائل . الصریح : الخالص النسب . الموالی : الحلفاء ههنا . نهدۃ : مرتفعة الخلق .  
 الحو : الخیل التي ضرب لونها إلى الخضرة .  
 \*\* تزود : اتخذ الزاد استعداداً للسفر . اللبانة : الحاجة . المن : الإنعام . الصرم : القطع والهجر .

إِنْ تَزْعُمَا أَنَّنِي كَبِرْتُ فَلِمَ  
أُفِّ بَخِيلًا نِكَسًا وَلَا وَرَعًا\*

ويشعر المتلمس بدنو أجله، فيخاطب صاحبيه، ويسألها أن يمرا على قبره،  
ويخاطباه، ويرتد إلى الماضي يذكر ما كان من ضروب فتوته :  
خَلِيلِي إِمَّا مِتُّ يَوْمًا وَزُحِرْتُ

مَنَايَاكُمَا فِيهَا يَزْحَسِرُحُهُ الدَّهْرُ  
فَمَرًّا عَلَى قَبْرِي فَقُومَا فَسَلِّمَا  
وَقُولَا: سَقَاكَ الْغَيْثُ وَالْقَطَرُ يَا قَبْرُ  
كَأَنَّ الَّذِي غَيَّبَتْ لَمْ يَلَهُ سَاعَةً

من الدهر والدنيا لها ورقٌ نضر<sup>(٣٨)</sup>

ويشتجر الخلاف بين مرة بن همام ورجل اعتدى على بعض ماله، فيخاطب  
صاحبيه، ويطلب منها أن يعدّ له «الناقة» ويقرباها منه :

يَا صَاحِبِي تَسْرَحْخَلًا وَتَقَرِّبَا  
فَلَقَدْ أَنَى لِمَسَافِرٍ أَنْ يَطُورَبَا  
طَالَ الثَّوَاءُ فَقَرِّبَا لِي بِأَزَلَا  
وَجَنَاءَ تَقْطَعُ بِالرُّدَافِ السَّبِيبَا  
يَا عَوْفُ وَيَحْكُ فِيمَ تَأْخِذُ صِرْمَتِي  
وَلَكِنْتُ أَسْرَحُهَا أَمَامَكَ عُزْبًا\*\*

ويضيق الحارث بن عباد بما صارت إليه الحرب بين بكر وتغلب بعد مقتل ابنه  
«بجير»، وتكاد روحه تبلغ الحلقوم، فيطلب من صاحبيه أن يقربا فرسه منه، ويكرّر

---

\* مهما أضع فلن تسعا: لا يكون عندكما وسع لما أضيع إذا ضعفت عنه، أي: لن تبلغا مبلغني، ولن  
تقوما مقامني. السفاه: الجهل. القذع: الكلام القبيح. النكس: الرديء. الورع: الجبان أو  
الضعيف لا غناء عنده.

\*\* تقرباً: عجلاً. أنى: آن. الثواء: الإقامة. البازل الوجناء: الناقة الغليظة المملثة. الرداف: ج  
رديف، وهو الراكب خلف آخر على الدابة. السبب: القفر لا نبات فيه. الصرمة: القطعة من  
الإبل. العزب: المتنحية البعيدة.

الطلب في أبيات متلاحقة فكأنه يذيع في الملأ نأ مهماً لا يصحُّ أن يكون أحد في غفلة عنه :

قَرِّبَا مَرَبَطَ النِّعَامَةِ مِنِّي  
لَقَحْتِ حَرْبُ وَاثِلٍ عَنِ حِيَالِ  
قَرِّبَا مَرَبَطَ النِّعَامَةِ مِنِّي  
لِئُبَجِّرَ فِدَاهُ عَمِّي وَخِيَالِي  
قَرِّبَا مَرَبَطَ النِّعَامَةِ مِنِّي  
\*(٣٩)\* .....

لعل النظر في هذه النصوص - وأشباهاها كثيرة - يهديننا إلى فهم حقيقة هذين الصاحبين فهماً أقوم، فكل نص منها يشير إلى هذه الحقيقة بكلتا يديه . لقد دعا «عبد يغوث» صاحبيه إلى الإقصار عن لومه لأن ما هو فيه أقسى من اللوم وأشد، ولأن اللوم لا نفع فيه، وليس من شأنه أن يلوم إخوانه . ولكنه لم يعتَم أن أنحى باللائمة على قومه وحلفائهم!! فمن ذا الذي كان يلومه على أسره، ويحرق جلده باللوم؟ لقد كان «عبد يغوث» سيّد قومه وقائدهم يوم «الكلاب» الثاني - وهو اليوم الذي أسر فيه -، وكان يقدر ما يضطرب في النفوس، وما تغمغم به الألسنة أو تبوح به، فهو سيّد القوم وقائدهم وعليه تقع مسؤولية هذه الحرب . ولذا بدأ قصيدته بمخاطبة قومه يدفع عنه لومهم، ويعلمهم أنه لا جدوى من هذا اللوم بعد أن كان ما كان من أمر الهزيمة . ثم مضى يعاتبهم هذا العتاب اليأس المحزون، ويبين لهم أنهم أحق باللوم منه لأنهم فرّوا من المعركة، وظل هو غرضاً للرماح يحمي ذمارهم .

والإشارة إلى حقيقة هذين الصاحبين في نص «ذي الإصبع العدواني» سافرة سفور الصبح، فقد أنكر عليه أهله مسلكه في ماله، وتصرفه به، ولاموه على ما فعل، فخاطبهم خطاباً صريحاً ورماهم بالجهل والكذب .

---

\* النعامة : فرس الشاعر . لقحت : حملت . عن حيال : بعد عدم الحمل ، وهذا مثل ضربه لشدة الحرب .



وليست الإشارة في نص «مُرّة بن همام» أغمض أو أقل وضوحاً منها في نص «ذي الإصبع»، فليس هذان الصاحبان سوى رمز لقومه الذين يدعواهم للحرب، ويحثهم على الاستعداد لها.

وتوشك إشارة الحارث بن عباد أن تكون بقصرها وتكرارها «قرباً مربط النعامة مني» بلاغاً حربياً يعلن النفير العام - بلغتنا المعاصرة - فعلى كل من يسمعه من قومه أن يلبس جلد النمر، فقد هاجت الحرب من جديد.

وقس على ما قدّمت كل هذه الإشارات إلى الصاحبين أو الصاحب الواحد غير المسمّى التي تتردّد في أرجاء هذا الشعر. إنها رموز «للجماعة» التي ينتمي إليها الشاعر لا أكثر ولا أقل.

وإذن كان «امرؤ القيس» يخاطب مجتمعه، ويستوقفه، ويحضّبه على البكاء!! فأيّ خطب جلل هذا الذي وقع، فأجزع «امرأ القيس» وأبكاه كلّ هذا البكاء، وحمله على أن يدعو قومه لمشاطرته أحزانه ودموعه؟ هل تصدّق أن امرأة تستحق كل هذا من شاعرٍ يصرّح في القصيدة نفسها وفي غيرها من القصائد بمطاردته للنساء، وتنقله بينهن، ودبيبه إليهن في غفلة من الحراس والرقباء؟ إن «امرأ القيس» يبكي الحبيب والمنزل، والحبيب رمز للإنسان صانع التاريخ، ومؤسس الحضارة، وباني الثقافة. فهل كان «امرؤ القيس» يبكي «الوجود الإنساني» في ضعفه وانكساره وتلاشيّه؟ الإنسان ضعيف تافه الشأن، إنه حشرة: ذبابة أو دودة أو ما فويق ذلك، وكل ما يصنعه عقيم محكوم عليه بالدروس والفناء. الاستمرار والنمو وخلود العمل الإنساني أفكار لا تظفر بحقّها من عقل «امرئ القيس» وإحساسه، فهو مشغول مؤرّق بنقائضها، فلا جدوى من «العمل الإنساني» مادام مصيره الفناء المحتوم، إنه عبث وضرب آخر من «لعب» علقمة الفحل. وإذا كان الإنسان ضعيفاً عقياً تافه الشأن، وكانت أعماله عبثاً لا جدوى منه لأنها صائرة إلى الفناء المحقق، فإن من حق «امرئ القيس» أن يبكيه هذا البكاء الحارّ المتصل، ومن حقه أن يدعو بني جلدته إلى هذا البكاء ويحضّهم عليه. إنها «جنازة» الجنس الإنساني عامة لا جنازة فرد واحد أو جماعة واحدة. هذه هي رؤية «امرئ القيس» لذاته وللآخرين يعبر عنها تعبيراً صريحاً لا غموض فيه ولا التباس:

أَرَانَا مُوَضِّعِينَ لِأَمْرِ غَيْبٍ  
وَنُشَحَّرُ بِالطَّعَامِ وَبِالشَّرَابِ  
عَصَافِيرٌ وَذَبَّانٌ وَدُودٌ  
وَأَجْرًا مِنْ مَجْلَحَةِ الذَّنَابِ (٤٠)\*

فالإنسان في ضعفه وحقارة شأنه عصفور أو ذبابة أو دودة!! ولكنه أجراً من الذنوب على أخيه الإنسان. وحياته تلهية وخداع وتعلل، هو مخادع يعلل به نفسه، وكلنا صائرون إلى الموت والفناء. إن تصوّر «امرأ القيس» للحياة يشبه تصوّر «علقمة» لها، فكلاهما يراها «لعباً ولهواً»، ولكن «امرأ القيس» يخلط هذا اللهو بخداع النفس وتضليلها بما تملك. وليس هذا الخداع والتضليل المقرونان باللهو في تصوّره سوى بعض مظاهر الزينة والتفاخر والتكاثر في الأموال التي قرنها الله تعالى - كما رأينا من قبل في سورة الحديد - بالحديث عن الدنيا التي وصفها بأنها لعب ولهو.

إن «امرأ القيس» يعجب من غفلة الإنسان عن حقيقة في زحام الحياة والبحث عن الطعام والشراب والمال والولد: «أَرَانَا مُوَضِّعِينَ لِأَمْرِ غَيْبٍ وَنُشَحَّرُ بِالطَّعَامِ وَبِالشَّرَابِ»، ويكشف له عن هذه الحقيقة القاسية - وأية حقيقة أقسى من أن يكتشف المرء ضالته وحقارة شأنه وخسسته؟! -، فيجذبه من كتفيه بكلتا يديه لعله يفيق من غفلته، ويعي حقيقة، ويدعوه إلى البكاء على نفسه أمام جنازة الحياة الإنسانية: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل». وليس يحيط بهذه الجنازة سوى القفار الممتدة موصولاً بعضها ببعض تجرّ فوقها الرامسات ذيولها، وتعفي على آثار من كانوا فيها:

قَفَا نَبِكْ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ  
بَسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمِلِ  
فَتَوْضَحَ فَاَلْمَقْرَآةَ لَمْ يَغْفُ رَسْمُهَا  
لَمَّا نَسَجْتَهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالِ

---

\* الموضع: المسرع. أمر غيب: الموت. نسحر: نلّهى ونُخدع وتُعلل. مجلحة: مصممة.

ويقف الشاعر مذهولاً ملثاعاً وهو يرقب جنازة الحياة الطاعنة ، فيغلبه بكاء مرير يكاد يقتله ، فيدعوه أصحابه الذين لا يدركون ما يدرك ولا يحسون ما يحس إلى الإبقاء على نفسه ، والتجمل بالصبر:

كأنى غداة البين يوم تحملوا  
لدى سمرات الحي ناقف حنظل  
وقسوفساً بها صبحي علي مطيهم  
يقولون: لا تهلك أسي وتجمل  
وإن شفائي عبرة مهراقنة

وهل عند رسم دارس من مؤل  
لقد تأمل «امرؤ القيس» الحياة تأملاً عميقاً انتهى به إلى هذا الموقف المأساوي الحاد ، وما أكثر ما انبثقت فكرة «الفناء» من صميم «الحياة» التي يتأملها الشاعر الجاهلي أو يقبل عليها . ها هو ذا «الحادرة» يتحدثنا عن جنازة لا تقل غرابة عن جنازة امرئ القيس :

فسمي ما يدريك أن رب فتية  
بأكبر لذتهم بأدكن مترع  
مخمرة عقب الصبوح عيوتهم  
بمري هناك من الحياة ومسمع  
متبطحين على الكنيف كأنهم  
يكون حول جنازة لم ترفع (٤١)\*

ألا تبدو صورة الجنازة غريبة شاذة في سياق الحديث عن هؤلاء الفتيان المقبلين على الحياة يعبتون من لذاتها عباً حيث يرون ويسمعون ما يشتهون؟ وماذا تكون هذه الجنازة التي لم ترفع بعد والفتيان من حولها يبكون إذا لم تكن جنازة الحياة نفسها؟!

---

\* سمي: هي سمية صاحبة الشاعر، وقد حذف حرف النداء . رب بفتح الباء: مخفف رب بالتشديد: الأدكن . أراد زق الخمرة المائل لونه إلى السواد . مترع: مملوء . الصبوح: شرب الغداة . بمرى: أراد بمسراى ولكنه ترك الهمز . المتبطح: المستلقي على وجهه . الكنيف: حظيرة من عشب أو خشب .



ألا نتذكر كيف انقلب «علقمة الفحل» من تصوير إحساسه العذب بالحياة - كما جسّدته وحدة الظليم - إلى الحديث عن الدهر ونوائبه مُضرباً عما كان فيه، فكأنه باطل ووهم: «بل كل قوم . . . ؟» وليست وحدة «الأطلال» وحدها تكراراً للشطر الأول من المطلع «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، بل إن المعلقة كلّها تكرار لهذا الشطر، ونبش له، وطواف حوله. وإلا فما سر هذا الليل الجاثم على صدر الشاعر لا يريم؟ وارتباط الليل بالهموم والأحزان والمواقع في الشعر العربي أمر شائع معروف كما ذكرت من قبل. وقد تحوّل هذا الليل تحولات شتى، فهو كموج البحر حيناً، وهو كالخيمة حيناً آخر، وهو كالبعير الضخم حيناً ثالثاً، وهو ليل سرمدي لا تغيب نجومه حيناً رابعاً:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُـدُولَهُ  
عليّ بأنـواعِ الهمـومِ ليبتلي  
فقلتُ لـه لـمّا تمطى بضـلُوبِهِ  
وأردفَ أعجـازاً ونـاءً يـكَلْكَلِ  
ألا أيّها اللّيلُ الطـويلُ ألا انجلي  
بصبحٍ وما الإصباحُ منكُ بأمثلي  
فيا لك من ليلٍ كأنّ نـجـومَهُ  
بكلِّ مُغارِ الفتلِ شُدَّتْ يـدْبُلِ (٤٢)\*

يقول د. شكري عياد تعليقاً على هذا النص: «فتشبيه الليل بموج البحر يجعله ليلاً من نوع خاص، ليلاً يغمر المرء فإذا هو كالغريق، ليلاً تمر ساعاته متشابهة حتى ليبدو وكأنه لا نهاية له، وموج البحر - وهو المشبه به - ليس موجاً عادياً كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حالك السواد يحيط بالإنسان من كل جانب، فلا يعرف كيف يهتدي فيه. ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركباً من معنى «الليل» ومعنى «موج البحر» لما ساغ لامرئ القيس أن يضيف إليها

\* السدول: الستور. ليبتلي: ليختبر. تمطى: امتد. الصلب: الوسط. الكلكل: الصدر. الحبل المغار: الشديد الفتل. يقبل: اسم جبل.

صورة الستائر المسدلة ، ليوحى إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة . ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن البيت الثاني .<sup>(٤٣)</sup> إنها مشاعر الغرق والانفراد والوحشة كما يقول د . عياد ، فهل نستنكر على من كان يشعر بهذه المشاعر القائمة أن يبكي ، وأن يستوقف الآخرين ويستبكيهم على هذا المصير الإنساني الفاجع ؟ إنه الشاعر البصير الذي يرى ويدرك ويحس ما لا يراه الآخرون ولا يدركونه ولا يحسونه ، أفلا يجب عليه أن يستوقفهم ليتأملوا حقيقة « الوجود الإنساني » ، وليبكوا عليه « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل » ؟ وأحب أن أزيد القول فضلة حول هذا البعير الذي هو صورة من هذا الليل ، وصورة من هذا الموج الذي يوشك الشاعر على الغرق فيه . قد تقول إن صورة البعير المبارك على صدر الشاعر صورة تقطع النفس ، وتشعر بالاختناق والموت . وهو قول حق . ولكن للصورة دلالة أخرى ترتبط بالثقافة الجاهلية ، فهذا البعير/ الليل المربوط بحبال محكمة القتل ومشدودة إلى جبل « يذبل » هو صورة من تلك الناقة « البليّة » التي كانت تربط بالحبال إلى قبر صاحبها وقد شذّ رأسها إلى ذيلها ، وترك على هذه الحال حتى تلقى وجه الموت الأربد . إن الموقف - كما نرى - موقف استيحاش وشعور بالعزلة ، وإحساس بغرق وشيك وموت محقق . أفليس من حق من يقف هذا الموقف أن يستوقف الناس ليعرفوا حقيقة وجودهم ، وأن يبكي ويستبكيهم على هذه الحقيقة التي تفوح منها روائح الموت ؟ وماذا نقول في أمر هذه العزلة - أو الانفراد والوحشة - ؟ أليست العزلة مقترنة أبداً في التاريخ الإنساني بالتفكير الطويل ، والتأمل العميق ؟ أجافيكُم لأعرفكم - كما يقول شاعر معاصر - ، وأطلب بُعد الدار عنكم لتقربوا - كما قال شاعر قديم . ألم تكن عزلة « أبي العلاء المعري » في الثلاثة من سجنونه - على حد قوله - مبعثاً لهذا التفكير المضني ، والتأمل الثاقب اللذين نراهما في شعره ؟

أراني في الثلاثنة من مجنوني

فـ لا تسأل عن الخبرِ النـبيثِ

لقد مكّنت العزلة « امرأ القيس » من التفكير في المصير الإنساني ، وساعدته عليه ، فرأى وأدرك وأحس ما لم يكن الآخرون يرون أو يدركون أو يحسّون . إنها ضريبة الإبداع والتفكير .

وتبدو وحدة «الحصان» جديرة بالتأمل والتفكير كأختيها السابقتين : وحدة الأطلال ، ووحدة الليل ، فهي تستوقف القارئ ، وتثير العجب كما قال «امرؤ القيس» نفسه في حديثه عن هذا الحصان :

وَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ

متى مَا تَرَقَّ العَيْنُ فِيهِ تَسَهَّلِ

وعلى كثرة ما اختلف الرواة والشرّاح في هذا البيت فإنهم اتفقوا جميعاً على أن هذا الجواد يثير «العجب» في نفس الرائي ، وزاد بعضهم فقال : يقصر دون بصره الناظر لثلا تصيبه العين !! فما الذي عجبهم كل هذا العجب؟

لقد أدرك «امرؤ القيس» أن البكاء نفعه قليل كملازمة «عبد يغوث» - والقلّة ههنا تعني النفي - فخرج من رماد الحزن والبكاء ، كما ينبعث طائر الفينيق من رماده ، تسمو به همّة محارب جسور تلتطّخت ثيابه بالدماء ، فخلع من على منكبيه رداء الحزن ، واستحقب الموت عزيزاً ، وأوغل في الطراد .

لم يكن هذا المحارب الجسور فينيقياً كما هو في الأسطورة المعروفة ، ولكنه كان «جواداً» في أسطورة القصيدة التي أبدعها امرؤ القيس . كان مسكوناً بها جس «القوة» يعلم علم اليقين أنها وحدها القادرة على إثبات «الذات» ، وترسيخ الإيمان بها ، فاندفع بحصن نفسه بها في غفلة عَجَبٍ من الدهر :

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَايَا

بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ

مَكْرٌ مَقَرَّ مُقْبِلٍ مُذِيرٌ مَعَا

كجلمودِ صَخَرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ

كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُتَنَزِّلِ

دَرِيرٍ كَخَذَرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرَةٍ

تَتَابَعُ كَقَيْهِ بِخَيْطِ مُوَصَّلِ



له أبطلا ظبي وساقا نعامه  
وإرخاء سرحان وتقريب تثفل  
كان على الكتفين منه إذا انتحى  
مذاك عروس أو صلاية حنظل\*

إن «امراً القيس» لا يصف جواداً ههنا، ولكنه يبينه بناء بالصخور الصمّ الصلاب، أو قل: يبدع أسطوره، ويسوّيها بيديه. إنه يريد أن يتمرد على مصيره الإنساني التافه، وأن يستعصي على الدهر كما سنرى في الحديث عن وحدة «السيل». لقد عهدنا أضرابه من الشعراء في ذلك العصر يحنون إلى الحجارة وأشباهاها رغبة في «الصلاية» كلّ حين، وتخففاً من عناء الوعي والتفكير أحياناً. ولكننا لم نجد واحداً منهم يبنى هذا الهيكل الضخم - بعبارة امرئ القيس نفسه - الذي بناه. أين «حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب، و «صخرة المسيل» عند علقمة، و «مطرقة القيون» عند المثقّب من هذا «الهيكل» الضخم المبني بضروب من الصمّ الصلاب؟ لقد تختير حجارتها، وجمعها من كل وادٍ وبيت بعد أن بلاها، وعرف من صلابتها ما به يستوثق الظنين. تختيرها من جلاميد الصخر التي اقتلعها السيل من مكانها العالي، وعركها عراكاً فظيعاً، فلم يقو على التأثير فيها «كجلمود صخر حطّه السيل من عل»، ومن الصخور الملساء التي أصابها المطر والسيل، فزلقا وزلاً عنها دون أن يتركها فيها أثراً «كما زلت الصفواء بالمتنزل». ألا يخطر ببالنا أن نسأل: لماذا هذا الإلحاح على السيل والمطر؟ - «قد يدرك المتأني بعض حاجته»، فلتأت بعض الأناة.. ومن تلك الحجارة الصلبة التي يسحق عليها العطار المسك القاسي الصلب وغيره فلا تتأثر «مذاك عروس أو صلاية حنظل»، ومن هذه العيدان الصلبة التي يجرفها السيل فلا تغرق

\* الوكنات: المواضع التي تبيت فيها. المنجد: الفرس العتيق الذي يسبق الخيل. الأوابد: الوحش، وجعله قيداً لها لأنه يسبقها. الهيكل: الضخم، شبهه بيت النصاري والمجوس. مكر مفر: يكر ويفر حين أريد ذلك منه. المتن: الظهر. الصفواء: الصخرة الملساء. المتنزل: المطر أو السيل. درير: سريع الجري، خذروف الوليد: لعبة يلعب بها الصبيان. أمره: أحكمه. موصل: تقطع فوصل.

الأبطل: الكشح. الإرخاء: ضرب من الجري غير الشديد. السرحان: الذئب. التقريب: أن يرفع يديه معاً ويضعهما معاً. التثفل: ولد الثعلب. المذاك: حجير أملس يسحق عليه العطار المسك ونحوه.

«دريـر كـخـذروـف الولـيد». هل ترى كيف يناوشه تصوّره للحياة - الحياة لعب - على ما هو فيه من جد . ألا تدل هذه الصور المتلاحقة كشؤبوب المطر على ما يدور في ضمير «امرئ القيس» وعقله . ألا تكشف عن هذا الحنين الجارف إلى «الصلابة» والقدرة على المقاومة؟ ألا تعبّر كثرتها وتلاحقها وإيجاءاتها ودلالاتها المتداخلة والمتكاملة عن رغبة «امرئ القيس» العميقة في إشباع إحساسه بالقوة والصلابة؟ يقول د . شكري عياد في حديثه عن مفاهيم البلاغة العربية : «المشاركة والنقل واللزوم مفاهيم منطقية لا تساعد كثيراً على فهم حقيقة ما يجري في الصورة الأدبية . ولذلك فإن نقاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العام - «الصورة» - للدلالة على تلك الخاصية التي تميّز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصية الموسيقية»<sup>(٤٤)</sup> . ثم يقول : «فكل وصف شعري هو نوع من التصوير . فالشاعر إذا وصف رعداً أو برقاً ليشعرك بالرّهبة فهو يصور معنى الرّهبة ، وإذا وصف روضة زاهية معطّاراً فهو يصور معنى البهجة»<sup>(٤٥)</sup> . لقد كان «امرؤ القيس» يصور معاني القوة والصلابة والمقاومة ، ما في ذلك ريب ، ويعبّر في الوقت عينه عن حاجته أو حاجة جواده - لا فرق - إلى إشباع الإحساس بها ، وبما تولّده وتبعثه في النفس من الثقة «بالذات» والشعور بالأمان . وليس تصويره لعملية الصيد الباهرة سوى ترسيخ لهذه الثقة ، وتعميق لهذا الشعور . ولعل الصورة الحركية المركبة التي يبدو فيها الجواد كائناً خرافياً مخلوقاً من حيوانات شتى «الظبي والنعام والذئب والثعلب» تؤكد أن الشاعر كان يخلق أسطوره الخاصة ، ويتخذ من هذا الكائن الأسطوري ربيئة له ورصداً على الدهر . ويكاد الشاعر يصرّح بذلك حيث ينهي الحديث عن هذا الجواد - حسب رواية المفضليات - بتصويره متأهباً عليه سرجه ولجامه لا يغمض له جفن فكأنه أحد المخلوقات الغريبة التي تحرس أبواب المدن في الأساطير والحكايات الشعبية :

فبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجَامُهُ

وَبَاتَ بَعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَلٍ

ولكن كيف استطاع هذا الشاعر أن يتفرض ويخرج من غمرة الحزن والبكاء ، ويخلّق هذا التحليق متأيماً على حقيقة مصيره الإنساني؟ لقد قلت : إنه فعل ذلك في غفلة من الدهر .

فما الدليل على هذه الغفلة العجب؟ لنعد معاً قراءة البيت الأول من وحدة  
«الحصان»:

وقد أغتدي والطيرُ في وكنّساتها

بمنجسردٍ قيّد الأوابدِ هيكلي

هل تذكر هذه «الطير» التي رأيناها تحلق فوق طعائن «علقمة»، وقد وهمت حمرة  
الهواذج لحماً فهي تنقض عليها بين الحين والآخر تخطفها بمناقيرها، والتي تتبعناها في  
شعر عددٍ من شعرائنا القدماء؟ ألم نقل إنها ترتبط بسياق الحرب، وتثير في النفس  
فكرة «العداؤون»؟ إنها موجودة ههنا، ولكنها لا ترى الشاعر، ولا تشعر بوجوده،  
فهي نائمة في «وكنّساتها» التي تبست فيها!! إنها غافلة عنه، فكأنه «في جفن الردى وهو  
نائم» على حدّ قول المتنبي العظيم، فليحصن نفسه في هذه الساعة من الغفلة، فلا  
أحد يدري متى يستطير الشرّ، ولكنه قريب كأنها هو موصول بحبل الوريد. وحين  
راح الشاعر «يبنّي» حصانه كانت فكرة الشر والعداؤون تطارده، وتلحّ عليه دونها  
توقف، وكلّما أمعنت في الإلحاح أمعن في التحصين وإظهار ملامح القوة والظفر.

ويختتم «امرؤ القيس» معلقته بتصوير سيل جارف عرم، ويسرف في تصوير  
عظمته وجبروته، ومظاهر التدمير والقهر والموت فكأننا أمام قيامة صغرى. ويقذف  
في قلوبنا الرعب والذعر والهلح، فيخالط الروح إحساس قاتم كئيب، ويكاسرها  
وهي ترى مشاهد الدمار والموت فيستحيل نهشاً وعضاً!!

أصاح ترى برقاً أريك وميضه

كلمع الـيـديـن في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

يضيءُ سنّاهُ أو مصابيحُ راهبٍ

أمال السليط بالذُّبَالِ المُفْتَلِ

قَعَدْتُ له وَصُحْبَتِي بين ضارجٍ

وبين العُذَيِّبِ بُعْدَ ما متأمِّلِ

علا قَطَناً بالشيمِ أيمُنُ صَوِيهِ

وَأَيْسَرُهُ على السَّيَّارِ فيـنـذُبـلِ



فأضحى يَسُحُّ الماء من كل تلعسة  
يَكُبُّ على الأذقان دَوَح الكنهيل  
وَألقى بُسِيانٍ مع الليلِ بَرَكَّة  
فأنزلَ منه العَصَم من كلِّ مَنْزِلِ  
وتياء لم يَتْرُكْ بها جِذَع نخلسة  
ولا أَجْمًا إِلَّا مَشِيدًا بِجَنُودِ  
كَأَنَّ ثَبِيرًا في عَرَّانينِ وبِلَـه  
كَبِيرُ أناسٍ في بجسادٍ مُزْمَلِ  
كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المَجِيمِرِ غُدُوَّة  
من السيلِ والغُثَاء فُلُكَّة مَغزَلِ  
وَألقى بصحراء الغبيطِ بَعَاعَةً  
نُزُولَ اليَماني ذي العِيَابِ المحْمَلِ  
كَأَنَّ السَّبَاعَ فيه غرقى عَشِيَّة  
بأرجائه القصوى أنابيشُ عُنْصَلِ\*

هذا هو الغموض البواح المتدثر بالحزن والجزع . رؤية قائمة سوداء ، وإحساس مروع بالفناء ، ومصير فاجع مأساوي يحاول الشاعر اتقاءه والاحتفاء منه بالصم الصلاب .

دوران حول «قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل» ، ونبش وتقليب له ، ثم لا شيء وراء ذلك !! لقد أطلت وجوه الأصحاب من جديد «قفا» . ولكن استيقافهم هذه

\*صاح : صاحبي . لمع اليدين : تحركهما . الحبي المكلل : السحاب المتراكب بعضه فوق بعض . السليط : الزيت . الذبال : ج ذبالة ، وهي الفتيلة . ضارج والعذيب : مكانان . الشيم : النظر إلى البرق . الصوب : نزول المطر . قطن والستار ويذبل : جبال بأعيانها . يسح : يصب . التلعة : مسيل الماء . دوح الكنهيل : شجر العضاه الضخم . بسيان : جبل . البرك : الصدر . العصم : الأوعال . بياء : موضع بعينه . الأجم : البيوت . الجندل : الصخر . ثبير : جبل بمكة : عرّانين : أوائل الويل : المعطر العظيم . البجاد : الكساء . المجيمر : جبل . الغثاء : ما حمله السيل . الغبيط : موضع . البعاع : الثقل . اليماني : التاجر اليماني . أنابيش عنصل : جماعات من العنصل - وهو البصل البري - ينشها النسيان من الأرض .

المرّة مقترن اقتراناً واضحاً بالدعوة الصريحة إلى التأمل والتفكير، إلى «الرؤية» المستيقنة، وكيف تخطىء العين سنا البروق؟ «أصاح ترى برقاً أريك وميضه». ولن يلبث هذا الصاحب أن يغدو أصحاباً في غمضة عين «قعدت له وصحبتني»!! أترى كيف ينمو الرمز ويتكاثر فإذا نحن أمام المجتمع وجهاً لوجه، أو أمام هؤلاء الذين تعنيهم وتؤرقهم قضية «الوجود الإنساني». وارتباط البروق في الشعر العربي القديم بالأحاسيس المختلطة والمشاعر والأشواق الغامضة أمر شائع مألوف. وما أكثر ما يرد في معرض الحنين حيث تشتجر المشاعر والأحاسيس والانفعالات كما في قول عبيد بن الأبرص:

وَحَنَنْتُ قَلُوصِي بَعْدَ وَهْنٍ وَهَاجَتَهَا  
مَعَ الشَّوْقِ يَوْمًا بِالْحِجَازِ وَمِضُّ  
فَقُلْتُ لَهَا لَا تَضْجِرِي إِنْ مَنَزَلًا  
نَأْتِي بِهِ هُنَا إِلَى بَغِيضٍ\*

أو كما قال الآخر:

أَلَا أَيُّهَا الْبَرْقُ الَّذِي بَاتَ يَسْرَتُنِي  
وَيَجْلُو دَجَى الظُّلُمَاءِ ذَكَرْتَنِي نَجْدًا  
أَوْ يَرِدُ فِي مَعْرِضِ الْحَدِيثِ عَنِ الْمَخْمُورِينَ حَيْثُ تَحْتَلِطُ رَوَاهِمُ وَتَتَدَاخِلُ كَمَا فِي  
قَوْلِ الْأَعَشَى:

فَقُلْتُ لِلشَّرْبِ فِي دَرْنِي وَقَدْ ثَمَلُوا:  
شِيمُوا وَكَيْفَ يَشِيمُ الشَّارِبُ الثَّمَلُ\*\*  
أَوْ يَرِدُ فِي مَعْرِضِ الْحَدِيثِ عَنِ الْأَمْرِ الْجَلَلِ قَدْ وَقَعَ كَمَا فِي قَوْلِ أَمْرِئِ الْقَيْسِ نَفْسَهُ  
حِينَ بَلَغَهُ خَبَرُ مَقْتَلِ أَبِيهِ:

عَجِبْتُ لِبَرْقٍ يَلِيلُ أَهْلُ  
يُضِيءُ سَنَسَاهُ بِأَعْلَى الْجَبَلِ

---

\* القلوص: الناقة الشابة: الوهن: القطعة من الليل.

\*\* شيموا: انظروا إلى البرق.

أَتَنَانِي حَدِيثٌ فَكَذَّبْتُهُ  
وَأَمْرٌ تَزَعَزَعُ مِنْهُ الْقُلُوبُ  
لِقَتْلِ بَنِي أَسَدٍ رَبِّهَا  
أَلَا كُلُّ شَيْءٍ سَمٌّ وَأَهْ جَلَلٌ\*

وما أكثر ما يكون وميض البرق هادياً ودليلاً للشاعر في الظلمة النفسية الحالكة، فيستنير به للخروج مما هو فيه، أو لرؤيته رؤية أعمق وأنفذ. وقد ذكرت في الحديث عن «المثلّس» أن الشعراء يهتدون بالضوء سواء أكان ضوء النجوم والكواكب أم سنا النار أم وميض البرق. وما هو ذا «امرؤ القيس» يستضيء بوميض البرق وقد اقترن بنار مصابيح الرهبان كما اقترن ضوء نجم سهيل بالنار في قصيدة «المثلّس» التي مرّت بنا. وينتحي «امرؤ القيس» وأصحابه فيما يشبه «العزلة» - والعزلة كما نعرف شرط جوهرى من شروط الإبداع والتأمل والتفكير - يتأملون هذا البرق، ويسرفون في التأمل إسرافاً يبعث الدهشة والعجب في النفس، فقد امتدت أبصارهم - بل تأملهم بعبارة الشاعر نفسها - إلى الآفاق البعيدة القصية، فأنكشفت لهم حقيقة «الوجود»، وما كانت لتتكشف لولا هذا البرق والعزلة والتأمل. وقد عدل الشاعر عدولاً صريحاً عن «الرؤية» إلى «التأمل». وإذا كانت الرؤية البصرية هي البارزة والمقصودة بفعل «الرؤية» في النص، وكانت الرؤية القلبية أو العقلية التي تجتافه - من حيث هو فعل للرؤية - مضمرة، فإن كلمة «التأمل» تكاد تخلص خلوصاً كاملاً للرؤية العقلية. وقد تأمل «امرؤ القيس» وأصحابه، فأحسنوا التأمل إحساناً يثير العجب ويستحق التقدير:

قَعَدْتُ لَهُ وَصَحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ  
وَبَيْنَ الْعَذِيبِ بُعْدَ مَا تَأْمَلِ  
ما حقيقة هذا البرق الذي يصرف هؤلاء الأصحاب عن شواغلهم كلّها، فيعتزلون الناس، ويتعدون له يتأملونه «قعدت له وصحبتى»؟ سمّه ما تشاء: التأمل، التفكير، العقل، التبصر، الرشد، الهداية... مهما سمّه فإنك لن تخرج عن مفهوم

---

\* القلل: رؤوس الجبال. جلل: من الأضداد، وهي ههنا الهين.



«التأمل» الذي ذكره الشاعر «بُعْدَ ما متأمل». قال صاحب الخزانة: «ومعناه: يا بُعدَ ما تأملت، على التعجب»<sup>(٤٦)</sup>، وقال «على أن (بُعْدَ) فيه للمدح والتعجب»<sup>(٤٧)</sup>. فإلام انتهى هذا التأمل والتفكير بأصحابها؟ لقد انتهى بهم إلى رؤية «الوجود الإنساني» رؤية أشمل وأعمق وأنفذ. وهي رؤية قائمة حالكة السواد لأن الفناء يحاصرها من كل جانب، ويكشف لها عن تفاهة «الوجود الإنساني» وعقمه وضآلة شأنه وحقارته. وليس ثمة ما يستعصم به المرء للنجاة من «المصير الإنساني» الفاجع. ولم يكن هذا الشاعر الجاهلي يقوى على أن يسمو بروحه ليحلّق في آفاق عالم آخر مفارق، فقد كانت صبوة الروح جامحة، ولكن آفاقها كانت ضيقة متقاربة الأطراف. ولم تستطع الروح العربية أن تتحرّر من هذه الآفاق وتجاوزها إلا بعد ظهور الإسلام العظيم.

تأمل «امرؤ القيس» وأصحابه، وأطالوا التأمل والتفكير، فرأوا سيلاً جارفاً عرماً يندفع من كل صوب، فيدك الحياة دكاً، ويدمر مظاهرها الحيّة، ويأتي على كل ما يصادفه من شجر وحيوانات وآطام، فيقتلع أشجار العضاء الضخمة، ويلقيها على وجهها محطمة، ويدمر أشجار النخيل تدميراً كاملاً، ولا يبقى منها جذع نخلة واحدة، ويحطم البيوت حطماً، إلا ما كان منها مشيداً بالحجارة الصلبة، وينزل الوعول من قمم الجبال التي غمرها أو كاد، فلم تعد تغني عنها منعتها وعلّوها شيئاً، ويجرف هذه الوعول بأتية الهادر الزخار فيما جرف، ويفتك بالسباع في آجامها، ويعركها في جوفه فهي بين طيّ ونشر حتى تطفو غرقى على وجهه فكأنها عروق البصل البري التي ينبشها الصبيان من تحت الأرض للعب بها. لقد بلغ السيل الزبى - كما يقول المثل - فلم يعد يظهر من الجبال إلا قممها الشاهقة فكأنها فلكة مغزل.

أرأيت هذه القيامة الصغرى التي يصورها «امرؤ القيس»، أو هذا الطوفان الصغير؟ لا شيء فيه حتى الآن سوى الدمار والخراب والموت غرقاً!! هل هذا الطوفان صورة أخرى من موج البحر الذي كاد الشاعر يقضي فيه غرقاً في وحدة «الليل»؟ كل ما في القصيدة يرشح لمثل هذا الظن، فكل ما فيها ينبت من مطلعها «قفا نبك...»، ويمتدّ في أرجائها كعروق المرجان. ولكن: هل كان الشاعر يصور سيلاً أو طوفاناً واقعياً؟ وهل رؤية الطوفان تحتاج إلى العزلة والتأمل

الطويل؟ إنها قد تحثّ العقل عليهما بعد الطوفان لا قبله . فما حقيقة هذا الطوفان؟ وهل كان الشاعر يرمز به لأمر آخر يقلق العقل ويثير التفكير؟ إن هذه القدرة الجبّارة على البطش والتدمير والخراب هي صورة رمزية لقدرة «الدهر» الذي عبث بعقل الشاعر الجاهلي وأشقاه، فكان يراه خصماً غاشماً جبّاراً لا قبل لأحد به كما أشرت إلى ذلك من قبل . والقضية لا تحتاج إلى حزر وتخمين لأنها واضحة ، فصورة الطوفان هنا هي صورة الدهر التي تتكرّر في الشعر الجاهلي ، ولا سيما في مواقف الرثاء والتأمل ، وقد كان «امرؤ القيس» يتأمل ويفكر - أكاد أقول : ويرثي - . فما أكثر ما حدّثنا الشعراء عن الدهر الذي ينزل الوعول من الجبال المتمنّعة فيها ، وعن العقاب التي ينزلها من القمة العالية ، وعن النسور المعمّرة ، وعن الثيران الوحشية وحمير الوحش وغيرها من الحيوانات ، فإذا كلّها بعد المنعة والقوة وصفو العيش تلقى مصارعها على يديه . وهم يسوقون هذه القصص للتأسي والاعتبار، فكأنهم يتعزّون بها عما أصابهم على نحو ما يتعزّون بذكر الملوك الذين بادوا ، والأمم التي اندثرت . وما أكثر ما حدّثونا عن الدهر الذي لا يسلم منه مخلوق حتى إنه لينال من الصخور الصلاب بعض النيل على ما يقول امرؤ القيس نفسه :

أرجي من صُروف الدهر لينا

ولم تغفل عن الصمّ الهضاب\*

أو على قول الأعشى :

قد يترك الدهر في خلقاء راسية

وهياً ويُنزّل منها الأعصم الصدعا\*\*

أو قول الأفوه الأودي :

والدهر لا يبقى عليه لقوة

في رأس قاعلة نمتها أربع\*\*\*

\* الصم الهضاب : الجبال الصلبة .

\*\* الخلقاء : الصخرة . الأعصم الصدع : الوعل القوي .

\*\*\* لقوة : عقاب . القاعلة : الجبل .

أو قول المرقش الأكبر في رثاء ابن عم له قتله بنو تغلب :  
 فساذهب فِدَى لَكَ ابْنُ عَمِّكَ لَا  
 يَخْلُدُ إِلَّا شِسَابَةً وَأَدَمُ  
 لَوْ كَانَ حَيًّا نَاجِيًّا لَنَجَا  
 مِنْ يَوْمِ مَسِهِ الْمُزْمُ الْأَعَصَمُ  
 فِي بَادِخَاتٍ مِنْ عَمَائَةٍ أَوْ  
 يَرْفَعُهُ دُونَ السَّمَاءِ خَيْمُ  
 فَعَالَةٍ رَيْبُ الْحَوَادِثِ حَتَّى (م)  
 زَلَّ عَنْ أَرِيْسَادِهِ فَحُطِمَ\*

أو قول النابغة الذبياني في حديثه عن الديار:  
 أَضَحَّتْ خِلَاءٌ وَأَضْحَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا  
 أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى لُبْدٍ\*\*

واقراً في ديوان الهذليين حيث تشاء تجد هذه القصص والإشارات والمعاني تتلاحق صفوفاً. اقرأ شعر صخر الغي وقيس بن عذرة وساعدة بن جؤية وأبي ذؤيب وغيرهم تجد صدق ما أحدثك عنه. يحدّثنا «صخر الغي» عن وعلي اتخذ من الجبل معتصماً له فعمر، ولكن الدهر لم يلبث أن أفناه كما أفنى سواه، وعن عقاب «توسد فرخيها لحوم الأرناب»، لم يلبث الدهر أن عاجلها: «فذلك مما يُحدث الدهر إنه / له كل مطلوب حثيث وطالب» ولعل أشهر قصائد الهذليين في الحديث عن الدهر «عينية» أبي ذؤيب الرائعة التي قالها في رثاء أولاده، فقصّ فيها قصة الثور الوحشي، وحمار الوحش، وأردفهما بقصة الفارس البطل.

— والدهرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ  
 شَبَبٌ أَفْرَزْتَهُ الْكِلَابُ مُرَوِّعٌ

\* شابة وأدم: جبلان. المزم الأعمص: الوعل الذي في يديه بياض. عمائة وخيم: جبلان. الريد: الشمراخ الأعلى من الجبل.  
 \*\* أخنى عليها: أفسدها وأتى عليها. لبد: آخر نسور لقمان بن عاد.



—والدهرُ لا يبقى عل حَدَثَانِهِ

جَوْنُ السَّراةِ لَهْ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

—والدهرُ لا يبقى على حَدَثَانِهِ

مستشعرٌ حلقَ الحديدِ مُقَنَّعٌ\*

هل يخامرك شك بعد هذا في أن هذا السيل أو الطوفان الذي يصوره «امرؤ القيس» هو رمز للدهر؟ لقد كانت الحياة تمضي رخيّة ليّنة فعاجلها الدهر «والدهر يُعقب صالحاً بفساد» كما يقول الأسود بن يعفر. ومن هذا الفناء الذي لا شيء وراءه تنبثق رؤية «امرئ القيس» المأساوية، ويتملكه إحساس مروع جريح بتفاهة «الوجود الإنساني» وقيامه «المصير»، فيبكي ويدعو الآخرين إلى مشاطرته البكاء عند رسم الحياة الإنسانية الدارس.

لقد دمر السيل كل شيء إلا هذه البيوت المبنية بالحجارة الصلبة «إلا مشيداً بجندل». إذا لم تكن لك صلابة الصخور فإن الدهر سيفنيك. لا شيء يخلد إلا الجبال كما قال المرقش. هل نتذكر الآن «حصان» الشاعر الذي بناه بالصخور الصلاب التي جمعها من كل وادٍ وبيت؟ إنها الصخور ذاتها التي بنيت منها البيوت التي استعصت على السيل. وامرؤ القيس نفسه يرشّح لذلك فيذكر السيل والمطر في حديثه عن الحصان «كجلمود صخر حطّه السيل من علي»، و «كما زلت الصفواء بالمتزل». ألم أقل: إن الصور تمتدّ في هذه القصيدة كعروق المرجان؟ إن هشاشة «الوجود الإنساني» دمرت إحساس الشاعر بالحياة، فلبّج به حنين جارف إلى «صلابة الصخور» يحتمي بها شعرياً من سيل الدهر الجارف، ومن هباء المصير. إنه يصبو صبوة جامحة إلى التمرد على مصيره الإنساني، فليكن كهذا الحصان العجيب الذي شاده بالصخور، أو كتلك البيوت التي استعصت على الطوفان.

وما ظنك بعد هذا كله بهذا الجبل الذي بدا، وقد كاد السيل يغمره، كشيخ كبير متزمل بكسائه؟ لا أعرف لماذا يذكرني بذلك الجبل الوقور الرزين الذي أنفق عمره

---

\* الشيب: المسن من الثيران الوحشية. أفزته: طردته وأفزعته. جون السراة: حمار وحشي. الجدائد: الأذن الوحشية. مستشعر: متخذ شعاراً، والشعار هو الثوب الذي يلي البدن. حلق الحديد: حلق الدروع. المقنع: اللابس المغفر.

في التفكير في عواقب الأمور كما صورّه ابن خفاجة الأندلسي في قصيدته المفردة في بابها التي قالها في التعزّي والاعتبار؟ هل كان هذا الجبل الشيخ المتدثّر بكسائه، والمطلّ من علي يرقب كل ما يجري بعيداً عما كان فيه «امرؤ القيس» من التأمل والتفكير؟ هل كان صورة «حلمية» تجسّد أحلام «امرئ القيس» وتعبّر عن حنينه إلى الصلابة، والتأبّي على أحداث الدهر، والتعالي عليها، وتأملها والتفكير فيها وهي تضطرب من حوله دون أن تقوى على الارتقاء إليه؟ من يدري؟! وما ظنك بهذه السباع الطافية على وجه الماء وقد غدت أنابيش عنصل يلعب بها الصبيان؟ أليست مفارقة قاسية أن تصير السباع الضارية ألعبوبة بأيدي الصبيان، وأن يتحول مجد القوة فيغدو أداة للهو والعبث؟ إن فكرة «المصير» تقذف الروح بجزع قاس لا يطاق، فلا تثريب ولا حرج على «امرئ القيس» أن يبكي كل هذا البكاء. «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، هذا هو «المصير الإنساني» الذي يراه امرؤ القيس رؤية العين واليقين — مصير الحبيب والمنزل — وهذا هو موقفه منه : بكاء يملؤه الجزع والإحساس بالضعف والضلالة فيمتد، ويولّد رغبة المقاومة في النفس، والتسامي فوق أحداث الدهر، فيلوذ بالصمّ الصلاب يحتمي بها. لقد شغفه منظر القفر والخراب، فوقف يتأمله يتشاجر في نفسه إحساس مروع بالضعف والتلاشي وحلم بالتمرد والمقاومة، أو قل : يتنازعه إحساس بالعجز ووعي بالقوة.

فإذا نظرت في معجم القصيدة رأيت لغة فنية ثرية الدلالة والإيحاء، فهي لغة انفعالية عاطفية رياً بالأسى في وحدة «الأطلال» حيث الإحساس بالضعف والعجز (البكاء، العبرة، الدموع، البين، الهلاك، التجميل، الدروس، . . . .)، وهي لغة قاسية صلبة في وحدة «الحصان» حيث يطارده حلم القوة (الحبل المفتول — مغار الفتل — الجبال — — يذبل، صم جنادل، جلمود صخر، الصفواء، الكديد، مذاك العروس، منجرد، هيكل، غلي مرجل، السيل، مكر، . . . .)، وهي في وحدة «البرق» هادئة أقرب إلى مخاطبة العقل أو لغة الحوار (صاح. هل ترى — ترى — أريك، السوميض، السناء، المصاييح، الراهب، القعود، التأمل، . . .)، وهي في وحدة «السيل» هائجة مائجة تتدفق تدفق السيل نفسه، وتجرف في طريقها شجر العضاه الضخم وجذوع النخيل والجنادل والأجام والجبال والوعول والسباع . . . سالكة في

تدققها مسلكين هما: مسلك العطف الذي يجمع ويحشد (فأضحى يسخّ الماء . . . وألقى ببسيان . . . وتيماء لم يترك . . . وألقى بصحراء . . .)، ومسلك التكرار الذي يقوّي الإحساس بالمعنى ويعمّقه فكأنه ضرب من الحشد والجمع أيضاً (كأن ثبيراً . . . كأن ذرى . . . كأن مكايي . . . كأن السباع . . .). ألا تعبر هذه اللغة - ألفاظاً وأسلوباً - عن التشاجر والتدافع بين مشاعر الضعف وأحلام القوة؟ أظن ذلك.

كان «امرؤ القيس» يبكي على مسمع ومرأى من الناس، ويدعوهم إلى البكاء، ولكنه كان يكره أن يظلّ مكشوفاً بارزاً للشمس كأنه واقف على قارعة الطريق، فتدثر بجناحي الليل، وركب جواد الشعر المطهّم الشّموس، وراح يخوض به لجج سيّله العالية. كان سبّعاً من سباع الشعر فكره أن يغدو أنابيش عنصل تتقاذفها أيدي الدارسين، فعزّ وبذّ.

\*\*\*

### الذات تحتفل بنفسها

كان «معوذ الحكماء» - معاوية بن مالك - لا يحبّ من الغموض إلّا أقلّه، ويؤثر أن يعبر عن ذاته تعبيراً مباشراً قريباً، فورد حياض الشعر يتمّم به مجده طارفاً وتليداً:

إني امرؤ من عُصْبَةٍ مشهورة  
حُشْدٍ، لهم مجدُّ أشمُّ تليدٌ  
ألفوا أباهم سيّداً وأعمامهم  
كَرَمٌ وأعمامٌ لهم وجُودٌ  
إذ كلُّ حيّ نابت بأرومة  
نبت العِصْبَةِ فما جِدُّ وكَسِيدٌ\*

ألم أقل إنه يتمّم بالشعر مكارمه وأجّاد قومه؟ وليس من كان هذا شأنه بقادر على الغموض، ولا نفسه بمطاوعة له لو أحب فيها أظن. وكان كغيره من شعراء هذا

---

\* التليد: القديم. الأرومة: الأصل. العِصْبَةُ: شجر ضخّم. الكسيد: الدون، جعله كالسلعة البائرة.



العصر يُكبر «القوة» ، ويجلّها ، ولا يرى قيمة أخرى تنافسها أو تضارعها ، فهي بانية  
المجد الذي تتممه قيم أخرى كالكرم وحمل الحملات والديات والشعر وغيرها .

وإذا نـوافقُ جرأةً أو نجدةً

كنّا سُميَ بها العدوُّ نكيـد\*

إنه فارسٌ شاعر مشهور، وهو خامس خمسة من إخوته ، كلهم ساد ووسم  
بخصلة حميدة عرف بها ، فإخوته : عامر بن مالك الفارس المعروف بـ «ملاعب  
الأسنة» ، وطفيل بن مالك فارس قُرُزُل ، وأبو عامر بن الطفيل الفارس الشاعر  
المشهور ، وربيع بن مالك المعروف بـ «ربيعة المقترين» وأبو ليبد بن ربيعة الشاعر  
الفارس الجواد . وجده لأمه فارس الضحياء<sup>(٤٨)</sup> . أفلا يحق لمن كان مثله أن يقول :

إذ كلُّ حيّ نـابـتٌ بأرومـةٍ

نبت العِصاه فهاجـدٌ وكسيـدُ؟

ولكن موقفه من «القوة» - وإن أجلها وأكبرها - يختلف عن مواقف الشعراء  
غير الفرسان ، فهو يملكها ويتحكم بها ، وهم يحلمون بها ويطاردون حلمهم  
الشاق . بعبارة أدق : إن نفس هذا الشاعر بريئة من جراح الزمن ، وإن نفوس  
الآخرين مشخنة بالجراح .

يفخر «معوذ الحكماء» بمسعاها بين قبائل «كعب» ، وكانت قد ثارت بينها  
الأحقاد وتفرقت ، فسعى بينهم حتى رأب الصدع ، وتم إصلاح أمرهم ، وعادوا  
قبيلًا واحدًا :

رأبت الصّـدع من كعبٍ فأودى

وكان الصّـدع لا يـعدُّ ارتثابا

فأمسى كعبها كعباً وكانت

من الشنان قد دُعيت كعابا\*\*

\* سمي : أراد ياسمية .

\*\* رأب : أصلح . أودى : هلك . أي عادت قبيلًا واحدًا .

ويمضي لاهجاً بهذا المسعى ، زاعماً أنه يسنّ به عادة للحكماء من بعده . وبهذا لقب معوّد الحكماء - ذاكرأ بعض مصلحي العرب ذكراً طيباً جميلاً ، ومشيعاً في ضمير السامع أو القارىء إحساساً بالرضا العميق والغبطة الهادئة ، فقد أضاف إلى مجد قومه الباذخ مآثرة جديدة ، وأضاف إلى مجده الشخصي حمداً جديداً ، وكان ما فعله «صواباً» لا شبهة فيه .

فـإِنْ أَخَذَ بِهَا نَفْسِي فـإِنِّي

أَتَيْتُ بِهَا غَدَاتِي صَوَاباً

وليست فكرة «الصواب» ههنا هينة أو ضئيلة الشأن ، . فهي قيمة تتنازعها «الذاتية» ، و«الموضوعية» ، وتشتجر فيها «قيم العصر» و «تصورات العقل» . ولكن الشاعر لا يعبأ بما يدور في عقولنا ، أو يجول في خواطرنا الآن ، فهو ابن مجتمع تلتبس فيه كثير من المفاهيم من وجهة نظرنا ، وهي من وجهة نظره باهرة الوضوح يكاد ضوءها يكسر العين فترتدّ دونه . وأنا أعتقد أن هذا «الصواب» ملتبس بمفهوم «القوة» ، في عقل الشاعر ، فهذه القصيدة يكرّر بعضها على بعض بطرق شتى فيجتافه ويخلخله على الرغم من وضوحها الذي يبدو جلياً لا شبهة فيه «كصواب» الإصلاح بين قبائل كعب . انظر إلى قوله :

إِذَا نَزَلَ السَّحَابُ بِأَرْضِ قَوْمِ

رَعِينَاهُ وَإِنْ كَانُوا غَضَاباً\*\*

هل كان الشاعر يعتقد أن فعلهم هذا مفارق للصواب؟ لا أعتقد . فمن أين جاءه الصواب إذن؟ لم يجئه من العقل و «النظرة الموضوعية» ، بل جاءه من «النظرة الذاتية» و «قيم العصر» ، جاءه من سبيل واحد هي سبيل «القوة» ، ولذلك أردف قائلاً :

بِكُلِّ مُقْلَصٍ عَبِلَ شَوَاهُ

إِذَا وُضِعَتْ أَعْنَتُهُنَّ ثَاباً\*\*

\* السحاب : أراد النبات الذي ينجم عن المطر .

\*\* المقلص : الفرس الطويل . عبِل شواه : قوائمه ضخمة مكتنزة . ثاب : رجع ، أراد أنه يرجع بجري جديد حين تتعب الجياد .

إن القوة هي حاضنة «الصواب» وأمه وأبوه، كما هي حاضنة «القيم» في هذا العصر وأمها وأبوها، فإذا نظرت في حديثه عن «الشيب والشباب» في صدر القصيدة رأيت أمراً عجباً:

أجدَّ القلبُ من سلمى اجتناباً  
وأقصرَ بعدما شابَتْ وشاباً  
وشابَ لدائهُ وعدلنَ عنه  
كما أنضيتَ من بُسِ ثياباً  
فإنَّ تكُ تَبْلُها طاشتُ وبلي  
فقد نَرمي بها حِقْباً صياباً  
فتصطادُ الرجاءُ إذا رمتهم  
وأصطادُ المَخْبَأةُ الكعاباً  
فإنَّ تكُ لا تصيدُ اليومَ شيئاً  
وآبَ قنِصُها سَلماً وخاباً  
فإن لها منـازلاً.....

\* .....

ما هذا الحديث الرائق الخفيض الذي يزينه العقل، ويوشيّه صواب الرأي؟ لقد أقصر عن اللهو والصبا، وكفّ عن باطل الشباب وغيّه، وصار «معوّذ الحكماء» إلى الحلم، وعمّمه الشيب - «لا يبعد الله الغراب الطائراً» -، وعدلت عنه لداته، وخلع ثياب الشباب التي أبلاها الدهر. لقد مضى الشباب الأخضر الذي كان فيه يصبي النساء فلم يجزع لذهابه إذ لكل أمر أجل. حديث فيه من العقل وصواب الرأي مقادير لا تنكر. وما أكثر ما اقترن «الإقصار» بـ «الصحو» أو «بذكر الشيب» أو بهما جميعاً في شعرنا القديم كما في قول «امرئ القيس»:

\* أجدّ: جدد. أقصر: كف عن الصبا وغواياته. لداته: أتراه ومن في سنه. طاشت: مالت فلم تصب غرضها. صياب: صائبه. الكعاب: الناهدة الشدي. القنيص: القانص. السلم: الاستسلام.



صحاح اليوم قلبي عن ليس وأقصرا  
وجُنَّ بها مــــا جنَّ ثُمَّتَ أبصرا  
وذاك بأنَّ الشَّيْبَ في السَّرايسِ راعَهُ

.....

أو قول الطفيل :

صحاح قلبه وأقصرَ اليومَ باطلُهُ  
وأنكرُهُ مما استقَادَ حلائلُهُ\*

أو قول زهير:

صحاح القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطلُهُ  
وعُريَّ أفراسُ الصُّبَا ورواحِلُهُ

إنه الإقصار عن الباطل ، وصحوة العقل من الطيش ، فلا غرابة في أن نرى «معوّد الحكماء» رزيناً يقدر الأمور حق قدرها ، فلا يقول إلا «صواباً» . ولكن قراءة أخرى أكثر أناة لهذا النص تُرينا أن فيه من الإيثار بالقوة أضعاف ما فيه من الإيثار بالعقل وصواب الرأي ، فهي مبسوطة فيه تجري في عروقه كما يجري الدم في العروق الحيّة . وحسبنا أن ننظر إلى معجم النص وصوره لنرى آية ما أقول ، فهو معجم الحرب والقنص والصيد ، يتكرر فيه الحديث عن النبال الطائشة ، والنبال القاصدة ، فهي تُرمى من كل صوب ، وعن الصيادين وصيدهم الوافر حيناً ، أو عنهم وعن صيدهم الخائب حيناً ، وعن هذا القانص الخائب المستسلم . وصور النص هي الأخرى صور الصيد والقنص ، فالشاعر صياد يرمي فينفذ ويصمي أو كان يرمي فينفذ ويصمي ، وهو الآن صياد عجوز لا يكاد يحقق ما يرمي ، فتطيش نباله ، وتفلت منه الطرائد . وصاحبته «سلمى» صيادة ماهرة ، كانت ترمي فتقصد ، ولكن الزمن غالها ، فلم يعد لها من جرأة الصيد وحذقه ما كان لها في الأيام الغابرة . إنها صيادان عجوزان قعدت بهما الهمة عن القنص والطرْد ، فاحتميا بالذكريات من آلام الزمن ، وراح الشاعر يصوّر أيام العمر الوريق ، وصيدها الوافر برضا عامرٍ واطمئنان عميق . وحين يتصوّر

---

\* استقاد : استحدث ، أراد به الشيب .

الشاعر علاقات الحب والغزل هذا التصوّر، ويستخدم في التعبير عنها هذا المعجم الحربي فإنه يكشف عن تصوّر شامل للحياة - ولا سيما للعلاقات بين البشر - قوامه المراوغة والاحتياال وانتهاز الفرص والقتل المباغت وكل ما نعرفه من صفات الصيادين . أو قل : تصوّر قوامه المكر والخديعة والعدوان . ولعل الشاعر كان يستشعر هذه المعاني ، أو ما يطوف منها به ويناوش ضميره ، حين زعم أن ما قام به بين قبائل «كعب» كان بريئاً من الظلم والخديعة : «فلا ظلماً أردت ولا اختلاباً» ، وعن هذه المعاني نفسها - ولا سيما معنى العدوان - كان يصدر في حديثه عن «رعي السحاب» . ولسنا نتصوّر حرباً لا ظلم فيها ولا مكر ولا خديعة ولا عدوان ، فالحرب خدعة مذ كانت الحرب . وأنا أظن أن هذه القصيدة قائمة على علاقات التناحر والتنافس - أي على القوة - على الرغم مما يبدو فيها من أمارات التعاطف والود . هي كذلك في معانيها وفي تشكيلها اللغوي على حد سواء . فالشيخوخة تكثر على الشباب ولكن الشباب يناجزها وينافسها فيذهب بجل اهتمام الشاعر، والصياد يرمي الطرائد، ولكن الطرائد تخاتله، والحاضر يكثر على الماضي ولكن الماضي يثبت له ويراوغه ويكاد يظفر به ، فيتحدث عنه الشاعر أكثر مما يتحدث عن الحاضر على نحو ما يظهر في حديث الشباب وحديث الأطلال - وهما رمز لهذا الماضي - ، والإياب ينافس السفر، والذكريات تنافس الواقع كما يبدو في حديث الشاعر عن الناقة :

ذُكِرْتُ بِهَا الْإِيَابَ وَمَنْ يَسَافِر

كَمَا سَافِرْتُ يَذْكُرُ الْإِيَابَا

وهذا الحديث من غريب الحديث عن الإبل في الشعر الجاهلي فيما أعلم . والصلح يكثر على الخلاف ويناجزه ، والشاعر يتحدّى الآخرين بصنيعه ويحثهم على منافسته ، وقومه يحاربون الآخرين ويغصبونهم الكلاً فيدفعونهم دفعاً إلى التناحر والحرب . ومجد قومه المؤثّل التليد يثير الغيرة في نفسه ، ويوقد فيها نار المنافسة ، فيحاول أن يضارعه ويكمله بمجد شخصي طارف . ضروب من الكرّ والفرّ تملأ السمع والبصر .

فإذا نظرنا في التشكيل اللغوي رأينا ضروباً من المقابلة - والمقابلة موازنة مضمرة ، ولا شيء يضرم نار التنافس والغيرة ، كما تضرمها الموازنة - ، وألفينا ما يسمّيه البلاغيون

«ردّ العجز على الصدر»، وهو ضرب لطيف من التكرار يوسّع طيف المعنى، ويعمّقه في النفس فإذا نحن أمام معنى جديد كما في قوله :

ذكرت بها الإيابَ ومن يسافرُ  
كما سافرتُ يذكّرُ الإيابا  
رأيتُ الصّدعَ من كعبٍ فأودى  
وكان الصّدعُ لا يعدُّ ارتبابا

فنحن نحس أن مفهوم الإياب ومفهوم السفر يتداخلان أحدهما في الآخر، ويخلفان موقفاً نفسياً ملتبساً لا هو موقف السفر الخالص، ولا هو موقف الإياب الصافي، بل هو موقف مركّب جديد ناجم عن تنافس الموقفين السابقين، وفائض عنهما، وهو موقف نفسي قوامه التوتر والقلق. ونحن نرى في البيت الثاني أن الشاعر يرأب الصدع ويهلكه ويذهب به، لكنه لا يلبث أن يحياه من جديد، ويسلم له زمام القول أو الموقف، ويتوارى ليقوم بدور السارد أو المعلق على الموقف «وكان الصدع لا يعد ارتباباً»، فيخلق بذلك كله موقفاً نفسياً مركّباً هو موقف الصلح الذي تناوشه أطراف الفرقة وأشباحها، وهو موقف قوامه التوتر والقلق كما ترى.

وتتوالى المقابلات في النص - والمقابلة موازنة مضمرة تحفز النفس كما قلت منذ قليل - على نحو ما نرى في هذه الأبيات :

فإن تكُ نبلُها طاشت ونبلي  
فقد نرمي بها حِقْباً صيابا  
فتصطادُ الرجاءُ إذا رمتهم  
وأصطادُ المخبّاةُ الكعابا  
فإن تكُ لا تصيدُ اليومَ شيئاً  
وآب قنصُها سلماً وخابا  
فإن لها منازل خساوياتٍ  
على نملٍ وقفتُ بها السرّكابا  
فأمسى كغُبها كعباً وكسانت  
من الشنآنِ قد دُعيتُ كعابا



فهو في أول الأبيات يقابل بين زمانين خاصين بهما هما: الحاضر الذي طاشت نبالها ونباله فيه، والماضي الذي كانت فيه هذه النبال قاصدة لا تخطيء. وأرجو أن نلاحظ علاقات الإسناد في البيت، فحينما تطيش النبال يُسندُ الفعل إليها، وحين تصيب يُسندُ الفعل إلى الشاعر وصاحبه!! أفليس هذا ضرباً من مخادعة النفس والمكر بها؟ ثم أليس هو امتداداً لمطلع القصيدة الذي يبدو فيه الشاعر راضياً بالشيب وحكمته بديلاً للشباب وصبوته؟ ويمضي الشاعر في هذه اللعبة الفنية الماكرة حيث يقابل بينه وبين صاحبه في البيت الثاني، بل يوغل في ذلك فيميز صيداً من صيد أو يقسم ضمير الجماعة المستتر السابق في (نرمي) إلى مكوثاته (فتصطاد... واصطاد...). هل خطر ببالنا أن نسأل عن علة هذا التقسيم؟ إنها روح المنافسة المضمرة بينهما. وإذا خامرك شك في هذه المنافسة فأرجو أن تلتفت إلى ظاهرة «الحذف» التي في البيت، وهو حذف خاص بالشاعر وحده. إن «الواو» العاطفة في البيت عاطفة للجمل، وهي تفيد «الاشتراك» ولا تقتضي «المساواة». وينهض الحذف دليلاً على عدم المساواة، فقد قيد الشاعر اصطيادها للرجال «إذا رمتهم»، وحرّر اصطياده من هذا القيد، فلم يقل «إذا رميتهن». ولا تظن أن القضية قضية وزن وقافية، ولكنها قضية تصوّر لمعانٍ وأحاسيس قائمة في الذهن والمخيلة. ولا يحاذر الشاعر أمراً كما يحاذر إسناد الإخفاق أو ما يشبهه إليه، فهو في مقابلة أخرى بين الحاضر والماضي (ب٣و٤) يعمّي الضمير العائد إليه، وينشر حوله ضباب الحيرة «وآب قنيصها» فمن هذا القانص؟ إنه الشاعر دون ريب، ولكن البنية النحوية لا تعاند توجيهاً آخر للضمير. واقرأ القصيدة كلها تجد الشاعر محاذراً الحذر الذي أحدثك عنه. ويقابل الشاعر بين كعب القبيل الواحد وكعب التي فرقتها الخصومات، ويقيم من «الشنآن» رصداً عليها، فيثير في الموقف التوتر والقلق، فمن يدري متى تندلع نار البغض والعداوة من جديد؟ إنه نصّ مخادع يوهم قارئه أن الشاعر متسام فوق فكرة العدوان والتنافس، وفوق هذه المقابلات جميعاً يصرفها حيث يشاء فكان أسبابها كلها في يديه، وكأنه صديق حميم للزمان. وانظر إلى حديث الناقة في هذا النص تجد أنه حديث مقتضب قصير تنأى عنه أحلام «الصلابة والقوة» المعهودة، وتغيب عنه مشقات الرحيل، وتفوح منه رائحة الطيب العطرة.

ونساجية بعثت على سبيل  
كأن على مغاينها مآباً  
ذكرت بها الإياب ومن يسافر  
كما سافرت بذكر الإياب

ولم يُخصن الشاعر ناقته؟ إنه يعي «القوة» في ذاته، ويشعر بها شعوراً عميقاً يغذيه جلال الماضي ومجد الحاضر، ويمنحه إحساساً بالرفعة والسمو، فتبدو «الذات» مشغولة بنفسها لا تكاد تلتفت عنها حتى تعود إليها على نحو ما يظهر من سيطرة «ضمير المتكلم» على النص، بل إن العالم الخارجي الذي تلتفت إليه هو جزء منها، أو واحد من تجليات قدرتها الفائقة. إنها مفعمة بالثقة بنفسها فلا غرابة في أن تواجه الحياة مواجهة هادئة رزينة، أو أن تتوهم أنها لا تفعل ولا تقول إلا «صواباً»!!

\*\*\*

ملحمة الذات الجريح  
وإني لخلوؤ إن أريدت حلاوتي  
ومر إذا نفس العزوف استمرت\*

هذا ما يقوله «الشنفرى» أحد أغربة العرب وذؤبانها وصعاليكها. فمن هذا العزوف عن الشنفرى؟ وما حقيقة هذه المرارة المتبادلة بينهما؟ وكيف تبدو «ذات» الشاعر وهو يعجم ويلوك هذه المرارة المنذرة بالنفور وسوء التكيّف والقطيعة البائرة؟ ما أقل الحديث عن بهجة الحياة وجمالها الساحر في شعرنا القديم!! هل كانت الحياة ضئيلة بالفرح إلى هذا الحد؟ ما من حديث عن الحب لا يجتأفه الحزن، وما من فخر لا ينزف دماً أو يرشح عداوة وبغضاً، وما من حديث عن الشباب إلا مقروناً باللوعة ضامرة أو سافرة، وما من حديث عن لذة أو صفو لا ينغصه منغص أو يكدره كدر!! «ومر إذا نفس العزوف استمرت»، هذا من صميم الشعر - فيما يبدو - فلا حرج ولا إنكار.

---

\* العزوف: المنصرف عن الشيء، استمرت: أظهرت المرارة.

وفي «لامية العرب» الذائعة الصيت، والمنسوبة إلى هذا الشاعر، مرارة لاذعة، وحسرة مستسرة، ودعاوى عريضة، واغتراب جريح. وفي شعر الصعاليك عامة مقادير متفاوتة من هذا كله لا تخفى. ففي شعر «عروة بن الورد» أبي الصعاليك نجد «ذاتاً» دأبة البحث عن حضورها الباهر في المجتمع، فهي لذلك تصمُّ كلتا أذنيها عن لوم العدّال في استخفاف واستعلاء صريحين، وهي تتركب المخاطر ولا تحسب للعواقب حساباً ولو كان الموت يتربّص بها في كل أرض ومنعطف، وهي توزّع ما تغنمه على المحتاجين، وهي لا تعرف للكرم حداً تقف عنده على نحو ما يظهر في رائيته الأصمعية الجميلة التي نسوق منها طرفاً:

أَقْلَى عَلَيَّ اللَّوْمَ يَابِسَةً مَنْذِرٍ  
ونامي فإن لم تشتهي النوم فاسهري  
ذريني ونفسي أم حَسَنًا إِنني  
بها قَبْلَ أَلَّا أملكَ البَيْعَ مشري  
أحاديثَ تبقى والفتى غيرُ خالِدٍ  
إذا هو أَمسى هامةً تَحْتَ صَيَّرٍ  
ذريني أَطوِّفُ في البِلَادِ لعلني  
أُخْلِكَ أو أُغْنِكَ عن سِسْوءٍ محضِرٍ  
فإنَّ فَازَ سَهْمٍ لِلْمَنِيَّةِ لم أكن  
جَزوعاً، وهل عن ذاك مِن مُتَأَخِّرٍ؟  
أبى الخَفَضَ مَنْ يَغشاك مِن ذِي قَرَابَةٍ  
وَمِن كَلِّ سِوداءِ المعاصمِ تعتري  
يُريحُ عَلَيَّ اللَّيْلُ أَضيافَ ماجِدٍ  
كَريمٍ، ومالي سارحاً مالٌ مُقْتَرٍ\*

\* البيع ههنا. بمعنى الشراء. يدعو «أم حسان» أن تدعه وشأنه يشترى المجد في حياته قبل أن يحول الموت بينه وبين ما يريد. الهامة: كانت العرب تزعم أن روح القتيل الذي لم يدرك بثأره تصير هامة فتصيح عند قبره: اسقوني. الصير: حجارة القبر. أخليك: أي أقتل وأخليك للأزواج من بعدي. سوء المحضر: الحاجة والمسألة. الخفض: لين العيش. سوداء المعاصم: أراد الفقراء. يريح: يرد. المال: الإبل. المقتَر: الفقير.



لقد كان «عروة» مؤزقاً، تؤرقه فكرة الخلود «أحاديث تبقى والفتى غير خالد»، وكان يدرك أن سبيل الخلود هي سبيل «العمل الإنساني» الذي فهمه فهماً خاصاً كما نرى. ولذا فهو يحاول أن يغتنم فرصة الحياة ليحقق صبوة روحه الجامحة إلى التميز والتفرد والخلود. «ذات» أرهقها الوعي، وأضناها البحث عن حلمها الشاق، حلم الحضور الباهر المتألق الذي يستعصي على الموت بعض الاستعصاء، فتبقى منه هذه الأحاديث التي لا تموت ولا تنسى. ونحن نجد في شعر «تأبط شراً» ذاتاً قلقة مغتربة غير قادرة على «التكيف» مع المجتمع، فهي تخاصمه وتنفر منه على نحو ما نرى في «قافيتته» التي افتتح بها المفضل الضبي اختياراته، والتي نسوق منها هذه الأبيات:

ولا أقولُ إذا ما خُلِّتُ صَرَمْتُ

يا ويح نفسي من شوقي وإشفاقِ

لكنما عـولي إن كنتُ ذا عـولٍ

على بصيرٍ بكسبِ الحمـدِ سبـاقِ

بَلْ مَنْ لَعْدَالَةٍ خَذَالَةٍ أَشِبْ

حَرَّقَ بِاللُّومِ جُلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ

عاذلتني إنَّ بعضَ اللومِ مَعْتَفَةٌ

وهل متاعٌ وإن أبقىتهُ باقِ

إني زعيمٌ لئن لم تتركوا عذلي

أن يسألَ الحيُّ عني أهلَ آفاقِ

لنقـرعنَّ عليَّ السنُّ من نـدمٍ

إذا تذكـرت يوماً بعضَ أخلاقـي\*

إنها «ذات» مفعمة بالثقة بنفسها، فإذا ما انقطعت الأسباب بينها وبين بعض الناس لم تجزع لذلك ولم تحزن ولم تهتم، فالناس «أخفافٌ: سراً»

\* الخلة: الصداقة: وتقال للصديق: صرمت: قطعت، العول: العويل. العذالة: الكثير العذل. الخذالة: الذي يكثر خذلان صاحبه. أشب: مخلط معترض. معتفة: عنف. زعيم: كفيل وضمين.

و«خساس»، وهي لا تجزع ولا تبكي إلا على الماجد الفذ من الرجال . وهي «ذات» يحاصرها المجتمع ، ويحرقها عدلاً ولوماً ، ويحاول كبح جماحها وردّها إلى «منظومة» القيم الاجتماعية السائدة ، فتجادل في ذلك ، وتغضب وتندّر بالقطيعة والفراق . إن علاقتها بالمجتمع علاقة خصومة وتنافر ، فلكل منهما رؤيته أو قيمه المختلفة عن رؤية الآخر وقيمه . وقد ازدادت هذه العلاقة سوءاً حتى انقلبت قطيعة ، وصارت الذات «ذاتاً مغتربة» لا تربطها بالمجتمع الإنساني أية رابطة على نحو ما نراها في هذا البيت المدهش العجيب .

يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدي

بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك

لقد نفضت «الذات» يديها من المجتمع ، وأدارت له ظهرها ، واغتربت عنه ، فهي ترى أنسها الأنيس في مجتمع «الوحشة والوحوش» لا في مجتمع البشر ، وتهتدي بما اهتدت به الشمس في عليائها !! إنه اغتراب جريح ساقته إليه الظروف ، ودفعته دفعاً ، ولذا وصفت هذا الشاعر منذ عهدي الأول به في دراسة قديمة بأنه «شاعر القلق والغربة» . وقد كان الشنفرى «كصديقه الحميم» تأبط شراً مفعماً بالثقة بذاته ، وكان يحس إحساساً عميقاً أنها «ذات» متفردة متميزة يعز أن يكون لها نظير ، فهو يتحدث عنها حديثاً مستفيضاً يقرع فيه «ضمير المتكلم» الأذان قرعاً عنيفاً حين يدور حول شمائله وخصاله ، ويتكرر فيه النفي تكراراً مدوّياً حين يدور حول ما يستكره من القيم والصفات ، وهو لا يكتفي بتصوير موقفه من بعض القيم أو بعض شؤون الحياة ، بل يحرص حرصاً بالغاً على أن يستتم القول في كل ما يراه جديراً بالتأمل والحديث ، فيصور مجاهدته العنيفة لنفسه تصويراً ناطقاً بالإباء والعزة والنبيل ، ويصور موقفه من المال فيتزعزع الإعجاب من سامعه أو قارئه انتزاعاً ، ويصور موقفه من مجموعة ضخمة من القيم الأخلاقية والعقلية فيهزّ ضمائرنا ويضاعف من إعجابنا به وتقديرنا له ، فإذا صار إلى حديث القوة وشدة البأس والمغامرة جرى طلقاً لا تكاد تلحقه الريح . إن حديث «الشنفرى» عن ذاته طويل تزيده غرابة اللغة ووعورتها مشقة وعسراً ، فلنكتف ببعضه في هذا المقام .

أَدِيمُ مِطَالِ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيتَهُ  
وَأَضْرَبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحاً فَأَذْهَلُ  
وَأُسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْلَا يَرَى لَهُ  
عَلَيَّ مِنَ الطَّلُولِ أَمْرٌ مُتَطَوَّلُ  
وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الذَّمِّ لَمْ يُلَفَّ مَشْرَبُ  
يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لِسَدْيٍ وَمَأْكَلُ  
وَلَكِنَّ نَفْساً مُرَّةً لَا تَقِيمُ بِي  
عَلَى الْإِذَامِ إِلَّا رَيْثُهَا أُنْحَوِّلُ  
وَأَطْوِي عَلَى الْخُمُصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوَّتْ  
خَيْوُطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُقْتَلُ  
وَأَغْدُو عَلَى الْقَوِيِّ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا  
أَزْلُ تَهَادَاهِ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ  
وَأُغْدِمُ أَحْيَاناً وَأُغْنِي وَإِنَّمَا  
يُنَالُ الْغِنَى ذُو الْبُعْدَةِ الْمَتَبَدِّلُ  
فَلَا جَزَعٌ مِنْ خُلَّةٍ مَتَكَشَّفُ  
وَلَا مَـرَّحٌ تَحْتَ الْغِنَى أُنْجِلُ  
وَلَا تَزْدَهِي الْأَجْهَالُ حِلْمِي وَلَا أَرَى  
سَوْوِلاً بِأَعْقَابِ الْأَحَادِيثِ أُنْمَلُ

.....

.....

وَلَا جُيًّا أَكْهَى مُرَبِّ بَعْرِسِهِ  
يَطَالِ الْعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ



## ولا خالف دارية متفسر

### يروح ويغدو داهناً يتكحل\*

ويصف إحدى غاراته، فيرسم لنفسه في قوتها وشدة بأسها صورة خارقة تلحقه بالعالم غير المرئي - عالم الجن -، ويدع في تصوير ليلة تلك الغارة، فهي ليلة نحس نكداء، بردها قارس زمهرير لا يُطاق، فلا يجد المرء أمامه مهرباً من الموت برداً سوى أن يحرق قوسه وسهامه ليتدفأ بها، «وإذا اصطلي الأعرابي بقوسه وسهامه لشدة البرد فليس وراء ذلك في الشدة شيء»<sup>(٤٩)</sup>، كما يدع في تصوير الحيرة التي غشيت القوم الذين أغار على ديارهم، فقد أذهلتهم الغارة، وطارت بالبابهم فكلّ منهم يسأل الآخر: ما الذي حدث؟ وكلّهم يقصّ قصة هذه الغارة، وقد انبهم عليهم أمرها، فلا يدرون حقيقة هذا الطارق المغير في هذه الليلة التي تحجر الوحوش في مراتبها، فهم يتساءلون: أهو ذئب أم ولد ضبع؟ أم تراه جنيّاً عظيماً؟ أيكون إنساناً؟ ما هكذا يفعل الإنس!! صورة مدهشة تقترن فيها الحركة المادية بالحركة النفسية فتجسدان حالة الدهول والحيرة والاضطراب.

### وليلة نحس يصطي القوس ربها

### وأنبليلة اللاتي بها يتنبّل

### دعست على غطيش وبطيش وصحبتني

### سعيار وإرزيز ووجر وأفكل

\* مطال: مماطلة. أضرب عنه: أتركه وأهمله. أذهل: أغفل أو أتناسى عمداً. الطول: الفضل. اللذام: العيب. الخمص: الجوع. الخوايا: الأمعاء. خيوطة: جمع خيط والتواء لكثرة الجمع. الماري: القتال. تغار: تقتل فتلاً محكماً قوياً. أزل: ذئب. التناثف: جمع تنوفة وهي الصحراء. أطحل: لونه أسود مغبر. أعدم: افتقر. البعدة: البعد. المتبذل: الذي لا يصون نفسه. الخلّة: اختلال الحال بالفقر. متكشف: ظاهر الفقر. مرج: شديد الفرح. أنخيل: أتكبر. تزدهي: تستخف. الأجهال: جمع جهل. الحلم: الأنساء والوقار والتعقل. أنمل: من الإنمال وهو النمية.

الجبأ: الجبان. أكهى: بليد لا خير فيه. مرب بعمرسه: مقيم ملازم لامرأته. الخرق: المدهوش خوفاً. دارية: المقيم في داره أو العطار.

فَأَيْمَتْ نِسْواناً وَأَيْمَتْ إِلْدةً  
وَعُذْتُ كَمَا أَبْداْتُ وَاللَّيْلُ أَلِيلُ  
وَأَصْبَحَ عَنِي بِالْغَمِصَاءِ جالِساً  
فَرِيقَانِ : مَسْؤُولٌ وَآخِرُ يَسْأَلُ  
فَقَالُوا : لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلُ كَلْبُنَا  
فَقُلْنَا : أَذْثَبُ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ  
فَلَمْ يَكْ إِلَّا نَبْأَةٌ ثُمَّ هَمَّوْمَتْ  
فَقُلْنَا : قَطْأَةٌ رِيْعٌ أَمْ رِيْعٌ أَجْدُلُ  
فَإِنْ يَكْ مِنْ جِنِّ لِأَبْرَحَ طَارِقاً  
وَإِنْ يَكْ إِنْساً مَا كَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ\*

ومن اللافت للنظر أن «الشنفري» إذا أراد أن يقرن نفسه بآخر، أو يشبهها به، لم يجد مكافئاً لها إلا من الحيوانات الضارية - الذئب، ولد الضبع - أو من الأفاعي أو من الجن. ولكنه حين يفخر بسبقه القطا إلى الماء، وشرها فضيلته أو بقيته، يشبهه أصوات هذه القطوات التي خلفها على الماء مسرعة في بقايا من الظلمة في الفجر يركب مسافر بحث مطاياها. ألا تدل الموازنة بين الصور على إحساس «الشنفري» بقوته وتفوقه على الآخرين؟ وأين القطاة من الذئب أو ولد الضبع أو الجن في القوة وشدة البأس؟ ألا نراه يعتسف الصحراء مدرعاً ظلامها، مروّعاً أهلها، تطير به رجلاه فكأنه يمتطي صهوة الريح العاصفة!!

\* النحس : ضد السعد. يصطلي : يتدفأ. رب القوس : صاحبها. الأقطع : السهام. الغطش : الظلمة. البطش : المطر الخفيف. السعار : حر الجوف من البرد والجوع. إرزيذ : رعدة. وجر : خوف. أفكل : رعدة تصيب المرء من البرد أو الخوف. أيمت نسواناً : قتلت أزواجهن فصرن أيامي. أيمت إلة : جعلتهم يتامى. أبدأت : بدأت. أليل : شديد الظلمة. الغميصاء : اسم مكان. هرت : نبحت. عس : طاف في الليل. الفرعل : ولد الضبع. النبأة : الصوت. ريع : أفزع، والمعنى : لم يوجد من الأصوات إلا نبأة فزال نوم الكلاب كما يزول نوم القطاة والأجدل بأدنى حركة. أبرح : كرم وعظم.

وتشربُ أساري القطا الكُذْرُ بعدما  
سَرَتْ قَرَباً أحشاؤها تتصلصلُ  
كأنَّ وِغَاهَا حُجْرَتِيهِ وَحَوْلَهُ  
أَضَامِيمٌ مِنْ سَفَرِ الْقِبَائِلِ نُزْلُ  
فَعَبَّتْ غِشَّاشاً ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنهَا  
مَعَ الصَّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أَحَاطَةِ مُجْفَلٍ\*

إن البشر يتعاطفون مع الضعيف ، وينفرون من القوي لأنه يهددهم - والقوة غاشمة كما تعلمنا التاريخ - . ولكنني - على الرغم مما قلت - أشعر بتعاطفٍ ما مع الشنفري ، لأنني أظن أن هذه «الذات» المتضخمة ، والقوة الخارقة ، واللامبالاة القاسية تخبىء تحتها جرحاً إنسانياً عميقاً مفتوح الشفة . وحياة الشنفري ترشح لمثل هذا الظن وتقويه ، وصدر القصيدة يؤكد به وينطق به .

أقيموا بني أمي صُدُورَ مطيكم  
فلإني إلى قومٍ سواكم لأميلُ  
فقد حُمَّتِ الحاجاتُ والليلُ مقمرٌ  
وشدَّتْ لِطِيَّاتٍ مطايا وأرحلُ\*\*

أسمع هذا النداء الذي تخيره «الشنفري» لمخاطبة قومه - بني أمي - ، وما يثيره في النفس من معاني الشفقة والود والتراحم؟ إنه يؤذنه بالرحيل ، ويخبرهم أن غفلتهم عنه توجب مفارقتهم ، فليجدوا في أمرهم وأمره ، ما كان أصدق المتنبي حيث قال مخاطباً سيف الدولة الحمداني :

إذا ترحلتَ عن قومٍ وقد قدرُوا  
ألا تُفارقَهُم فالراحلون هُمُ

\* أسار: جمع سؤر، وهو بقية الماء . القرب: سير الليل لورود الماء . تتصلصل: تصدر صوتاً ليسها من العطش . وِغَاهَا: أصواتها . حِجْرَتَاه: ناحيتاه . الأضاميم: القوم، نزل: نزول . غشاشاً: على عجلة . أحاطة: اسم قبيلة .

\*\* أقام صدر المطية: جدّ في الأمر . حمت الحاجات: حان وقتها . الطيّة: النية يتوحيها الإنسان، وقد تكون للمكان .



وينحبر «الشنفرى» قومه أنه مائل إلى قوم غيرهم ، ويدعوهم إلى التنبه من رقادهم ، فهذا وقت الحاجة ولا عذر لأحد ، فإن الليل مقمر مضيء ، وإن المطايا حاضرة معدة للتحول والرحيل . ولا يخفى ما في هذين البيتين من كثافة المعنى واختلاط المشاعر والأحاسيس واللغة الرامزة كما يليق بمطلع جليل .

ما حقيقة هذا الليل المقمر؟ لعلنا نتذكر الآن معاً نجم «سهيل» في قصيدة «الملتمس» السينية التي أسلفت القول فيها . ولعلنا نذكر ما قلته عن رمزية الكواكب والنجوم في هذا الشعر ، وأحب أن أمضي في هذه السبيل ، فأرى في هذا «الليل المقمر» طاقة رمزية خصبة يتواشج فيها الضوء والظلام ، الظلام الذي يكتنف علاقة الشاعر بقومه ويختم عليها ، وضوء الهداية والرشاد - لنقل ضوء العقل - الذي يشق هذه الظلمة الداجية ويبدد بعضها ، فتظهر الأمور على حقيقتها أو قريبة منها «فقد حُمت الحاجات والليل مقمر» ، وما على الشاعر إلا أن يستضيء بهذا النور ، ويدعو قومه إلى الاستضاءة به كيلا يبقى لهم عذر . ولكن دعوته تضع في فجاج الليل كما يضع الصوت في الصحراء ، ويمضي قومه في إعراضهم عنه واستخفافهم به ، فلا يجد أمامه إلا التحول والرحيل عنهم مستضيئاً بنور القمر في أرجاء هذا الليل ، أو بنور العقل في أرجاء هذه الأرض التي سيكرر الحديث عنها بعد الرحيل مباشرة :

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى

وفيهما لمن خاف القلى مُتَعَزِّلٌ

لَعَمْرُكَ ما بالأرض ضيقٌ على امرئٍ

سرى راغباً أو راهباً وهو يَعْقِلُ\*

لقد اتضح الموقف ، واهتدى الشاعر بنور القمر أو العقل ، فبدا له أن الأرض واسعة ، وأن على «الكريم» - والكرم كالمروءة والفتوة رمز لكل الخصال والشمال الرفيعة كما نعرف من هذا الشعر - أن يتعد عن الأذى ، وأن يفر من البغضاء . ولعل هذا البيت يوضح ما كان أقرب إلى الغموض في البيتين السابقين ، فتحوّل الشاعر عن قومه كان بسبب هذا الأذى وهذه البغضاء . وها هو ذا يفارق قومه ، ويفيء إلى

---

\* منأى : من النأي وهو البعد . القلى : البغض . راهب : خائف .

ذاته يتأملها مستخدماً لفظاً صريحاً الدلالة على «العزلة» - متعزلاً - التي هي شرط جوهرى من شروط التفكير الخصب والإبداع كما ذكرت سابقاً. وفي هذه «العزلة» الخصبة الخلاقة يستطيع أن يتأمل ويفكر ويقدر الأمور والمواقف، ويصل إلى «اليقين». وهذا ما حدث حقاً، فقد انتهى الشاعر في تفكيره إلى هذه الحقيقة الإنسانية الخالدة:

لعمرك ما في الأرض ضيقٌ على امرئ

سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل

«العقل» هو المصباح الذي يجنبك الضيق، ويعصمك من الزلل، وما دام هذا المصباح متوهجاً فلا خوف عليك وأنت تجوب ظلمة الحياة الداجية تتداولك الرهبة والرغبة. وأنا لا أزيد أمراً البتة على ما قاله الشاعر، فهو يستخدم فعل «سرى» للتعبير عن السعي والحركة في هذه الحياة. ودلالة هذا الفعل على الليل ليست موضع جدل، فهي لا تكاد تنفك عنه، فالسرى سير عامة الليل، وفي المثل: «عند الصباح يحمد القوم السرى». والسارية من السحاب: التي تجيء ليلاً، والسارية: المطرة بالليل، وسرى عليه الهم أتاها ليلاً، وغير ذلك كثير لا يكاد يقع تحت حصر. وإذن فنحن أمام شاعر يتصور الحياة ظلمة عسيراً خوضها بغير ضوء، فإذا كان معك ضوء القمر أو مصباح العقل اليقظ أو المتوهج «وهو يعقل» فلا ضيق ولا هموم «ما في الأرض ضيق على امرئ».

أرأيت «الليل القمر» وهو يهدي الشاعر بنور القمر، وكيف تحوّل هذا القمر بعد العزلة والتأمل إلى عقل يقظ يجنب صاحبه الضيق والزلل، وينأى به عن الأذى والبغضاء؟ إنه القمر في ظلمة الليل أو هو العقل في ظلمة الحياة. لا فرق.

نحن الآن أمام شاعر مطمئن إلى «عقله» اليقظ، ومستيقن به. وقد هداه هذا العقل إلى البعد عن أذى قومه وبغضهم، ومفارقتهم دون تلبث أو انتظار، فكان صوت «المتلمس» المتمرد على «عمرو بن هند» يهتف به:

ولن يُقيمَ على خسفٍ يُسامُ به

إلا الأذلانِ غيرُ الأهلِ والوتدُ\*

\* الخسف: الظلم. يُسام به: يفرض عليه. العير: الحمار.

ولكن إلى أين يرحل الشنفرى؟ ومن هؤلاء القوم الذين ذكر ميله إليهم في مطلع القصيدة؟ يلتفت «الشنفرى» إلى قومه وقد أيس منهم، ويبلغهم رسالة مقتضبة هذا نصها:

ولي دونكم أهـلون : سيد عملس  
وأرقط زهول وعرفاء جـيال  
هم الأهل ، لا مستودع السر ذائع  
لـديهم ، ولا الجاني بما جرّ بخذل  
وكلُّ أبـيٍّ بـاسـلٍ غير أنـي  
إذا عـرـضـتُ أولى الطـرائـدِ أبـسلُ\*

أرايت من هم أهل الشاعر الجدد؟ أعرفت أولئك القوم الذين صرح بميله إليهم في مطلع قصيدته؟ إنهم: الذئب، والنمور، والضباع، فتأمل!! صدق «عمرو بن الأهم» حين قال:

لعمرك ما ضاقت بلادٌ بأهلها  
ولكن أخلاق الرجال تضيقُ

لقد ضاقت أخلاق الشنفرى، فضاقت به ديار بني أمه. ومن المصادفات الموفقة الدالة أن يستخدم الشاعران كلاهما لفظ «الضيق» للتعبير عن رؤيتهما لما هما فيه. وليست القضية قضية تحول شاعر من قوم إلى قوم آخرين، ولكنها قضية أخرى أبعد غوراً وأشد مأساوية، إنها قضية «الانتفاء». نحن أمام «ذات» أرهقها «المجتمع الإنساني» بظلمه وأذاه وبغضه، فإذا هي تخلع «انتفاءها» إلى هذا المجتمع، وتؤسس «انتفاء جديداً» لها إلى «المجتمع الحيواني»!! إنها «تغريب» عن عالم الإنسان، وتلوذ بعالم الوحوش الكاسرة، فتكشف بذلك عن اغتراب قاس جريح. ولعل هذا هو السبب الذي جعل «الشنفرى» يشبه نفسه بالحيوانات الضارية وبالجبن كما لاحظنا من قبل. ولعله أيضاً سبب هذا النداء «بني أمي»

---

\* دون: هنا بمعنى غير. السيد: الذئب. العملس: القوي السريع. الأرقط الزهلول: النمر الأملس. عرفاء: كثرة شعر الرقبة. جـيال: ضبع. الباسل: الجريء الشجاع.



الذي يجاوز القبيلة إلى بني الإنسان عامة ، وها هو ذا يخلع «انتباءه» إلى هؤلاء الأبناء جميعاً ، ويلتحق بأشباهه من ذئاب الصحراء ووحوشها الضارية . فهل نستغرب بعد هذا كله تلك القوة الخارقة التي ادعاها فألحقته بالذئب وولد الضبع والحية ، ثم جاوزتها إلى «الجن» في غزوته «ليلة النحس» ؟ وكيف يعيش في هذا المجتمع الجديد إذا لم يكن وحشاً ضارياً كأبناء هذا المجتمع جميعاً؟ ويوضح «الشنفرى» أسباب انتبائه الجديد دون التواء أو غموض . إنها ثلاثة أسباب هي : صون هذه الحيوانات للسر «لا مستودع السر ذائع لديهم» ، وتضافرها وتعاونها فيما بينها ، فهي تنصر المذنب الجاني من أبنائها ولا تخذله بسبب ما ارتكب من الجرائر «ولا الجاني بما جرّ يخذل» ، وبسالتها وإباؤها وعزتها الشاء «وكلُّ أبيّ باسلٌ» . وهي لهذه الأسباب أهله وقومه . ويحاذر الشاعر أن يختلط هؤلاء الأهل بغيرهم فيقول «هم الأهل» ، وتعريف خبر المبتدأ ههنا يفيد «الحصر» . قال البغدادى في خزائنه «وقوله : هم الأهل إلخ ، أي ما ذكرته من الوحوش هم الأهل لا غيرهم ويبيّن وجه انحصار الأهلية فيهم دون من عداهم من الإنس بقوله : لا مستودع السر . . . . . إلى آخره» .<sup>(٥٠)</sup> لقد كان «الشنفرى» يفتقد هذه القيم في مجتمعه الإنساني ، فراح يبحث عنها ، وحين وجدها في «المجتمع الحيواني» لاذ به واحتفى وأعلن انتبائه إليه ، وتشبّه بكائناته فبدت ملحميّة «الذات» ، بل إن هذا الحضور الملحمي قد ألحقها بعالم غيبي خارق هو عالم الجن ، وقطع كل صلة تصلها بالمجتمع الإنساني .

فإذا رددنا النظر في هذه الآيات كرتة أخرى وجدنا من أمرها عجباً لا يكاد ينقضي . فقد سما الشاعر بلغته سموّاً رفيعاً يهديه إلى ذلك إحساسه الصادق العميق ، وتصوره الباهر لإنسانية هذه الحيوانات . وقد جسدت هذه اللغة الفنية الراقية تجسيداً مدهشاً تصور الشاعر وأحاسيسه بما برز فيها من انحراف أسلوبى يخطف البصر . تأمل كيف عبّر عن هذه الحيوانات غير العاقلة : قوم سواكم - ولي دونكم أهلون - هم الأهل - مستودع السر ذائع لديهم / ولا الجاني بما جرّ يخذل - وكل أبي باسل . فهي في تصوره وإحساسه أناس عقلاء أباء بواسل ، فيهم

الجانبي وفيهم الغيرة ، وعندهم مواطن الأسرار . ولذلك فهو يتحدث عن هذه الحيوانات كما لو كانت قوماً من البشر العقلاء حقاً فيأتي بالألفاظ الدالة على البشر ، ويرددها بضمير جمع المذكر السالم .

هل عرفنا الآن ما هذه المرارة التي كان يعضها الشاعر على مضض ؟ إنها ظلم الإنسان لأخيه الإنسان ، واستكباره عليه وجبروته . ونحن لا نوافق الشنفري على ما كان يفعل ، إن كان يفعل ما يقول حقاً ، ولا نقرّه عليه ، بل نحن نرفضه لأننا نرفض الظلم . ولكنني أحس أن هذه الشخصية المتوحشة الهائمة في الفيافي شخصية مفعمة بالإنسانية ، جرحها المجتمع جرحاً غائراً في القلب ، فانطوت عليه تلحق دمائه المرة كالعلقم . إنها ذات مغتربة جريح فيها من الضعف الإنساني النبيل ما لا أملك أن أغمض قلبي عنه .

## هوامش

- (١) عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب . ص : ١٢٣ . دار العودة - بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ م .
- (٢) عبد المنعم تليمة : أربعة مداخل إلى علم الجمال الأدبي (مواطن متفرقة) .
- (٣) غيرويغي غاتشيف : الوعي والفن . ص : ١٩٣ . سلسلة عالم المعرفة . ١٩٩٠ م ، ت : نيتوف نوفل ، مراجعة : سعد مصلوح .
- (٤) البغدادي : خزانة الأدب : ٣٤٥ / ٦ ، تحقيق عبدالسلام هارون ، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٨٦ م .
- (٥) انظر القصة كاملة في الخزانة : ٣٤٥ / ٦ ، وفي الشعر والشعراء لابن قتيبة : ١ / ١٧٩ ، وفي ديوان التلمس بتحقيق حسن كامل الصيرفي . معهد المخطوطات العربية ١٣٨٨ / ١٩٦٨ م .
- (٦) الديوان : ق ص : ٦٩ .
- (٧) سورة طه : الآيتان ٩ و ١٠ .
- (٨) الوعي والفن . ص : ٢٢٥ .
- (٩) المرجع السابق . ص : ٦٧ .
- (١٠) الشعر والشعراء : ١ / ٣٩٥ .
- (١١) المنتخب في محاسن أشعار العرب المنسوب للثعالبي : ٢ / ٢٧٠ . تحقيق عادل سليمان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٩٤ م والمفضليات .
- (١٢) سورة الجاثية . آية : ٢٤ .
- (١٣) شرح أشعار الهذليين ص : ٣ .
- (١٤) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري . ص ٣٢٥ . تحقيق : عبدالسلام هارون . دار المعارف / القاهرة ط . ع ١٩٨٠ م .
- (١٥) الشعر والشعراء ١ / ٢٠٦ .
- (١٦) الأصمعيات ص ١٨١ . تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون . دار المعارف بمصر ط ٣ .
- (١٧) المفضليات ق : ٤٣ ص : ٢٠٩ .
- (١٨) الديوان ق : ٤ ص ٦٤ و ٦٥ . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف / القاهرة ط ٣ . د . ت .
- (١٩) المنتخب في محاسن أشعار العرب ق : ٣ ص : ١٧ . والمفضليات ص : ٣٩٦ .
- (٢٠) مصطفى ناصف : صوت الشاعر القديم . ص : ٩٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ م .
- (٢١) انظر : الرحلة في القصيدة الجاهلية .
- (٢٢) انظر : المرجع السابق - الباب الثاني .
- (٢٣) الطرائف الأدبية . ص : ١١ ، تصحيح وتخريج : عبدالعزيز الميمني . المكتبة الأزهرية للتراث بمصر . د . ت .



- (٢٤) الخزانة : ٢٨٩-٢٩٣ .
- (٢٥) سورة يوسف . آية : ٣٦ .
- (٢٦) سورة يوسف . آية : ٤١ .
- (٢٧) الخزانة : ٢٩١ / ١١ .
- (٢٨) الأنعام : آية : ٣٢ .
- (٢٩) العنكبوت . آية : ٦٤ .
- (٣٠) الحديد . آية : ٢٠ .
- (٣١) الزخرف . آية : ٨٣ .
- (٣٢) الطور . آية : ١٢ ، وانظر المعارج آية : ٤٢ ، الأنبياء : ٢ ، الأعراف : ٩٨ .
- (٣٣) الخزانة : ٢٨٩ / ١١ .
- (٣٤) في بيت له :
- أقسمت بالقوة المعتزّ جانبها      ولست أعظم منها واجداً قسماً
- (٣٥) الديوان ق : ١ ص ٨ وما بعدها .
- (٣٦) المفضليات . ق : ٣٠ ص ١٠٠ .
- (٣٧) الديوان : ص : ٦ . تحقيق وشرح : حسن كامل الصيرفي . معهد المخطوطات العربية - مصر ١٣٨٥ - ١٩٦٥ م .
- (٣٨) الديوان . ص : ٢٥٦ ، وانظر ص : ٢٦٧ .
- (٣٩) ديوان بني بكر في الجاهلية . ق : ١١٩ ص ٥١١ . جمع وشرح : د . عبدالعزيز نبوي . دار الزهراء بالقاهرة ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م .
- (٤٠) الديوان . ق : ١١ ص : ٩٧ .
- (٤١) المفضليات : ق : ٨ ص : ٤٦ .
- (٤٢) الديوان : المعلقة . ص : ١٨ .
- (٤٣) مدخل إلى علم الأسلوب . ص : ٥٧ . دار العلوم للطباعة والنشر - الرياض . ط ١ ، ١٤٠٢ - ١٩٨٢ م .
- (٤٤) مدخل إلى علم الأسلوب . ص : ٥٦ .
- (٤٥) المرجع السابق . ص : ٥٨ .
- (٤٦) الخزانة : ٤٢٤ / ٩ .
- (٤٧) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
- (٤٨) الخزانة : ٥٥٤ / ٩ وما بعدها .
- (٤٩) الخزانة : ٣٩ / ١٠ .
- (٥٠) الخزانة : ٣٤٢ / ٣ .



## الفصل الثاني

### رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة

«ونقول لنفسك : سوف أرحل  
إلى بلادٍ ، إلى بحارٍ أخرى  
إلى مدينة أجمل من مدينتي هذه .  
لن تجد أرضاً جديدة ، ولا بحاراً أخرى  
فالمدينة ستتبعك  
وستطوف في الطرقات ذاتها  
وتهرم في الأحياء نفسها  
وفي البيت نفسه سوف تشيب وتموت  
الموت قفص .  
ولا أمكنة أخرى هناك ،  
بل هذه دائماً ميناؤك الأرضي .  
ولا سفن هناك تُجلبك عن نفسك ! آه ألا ترى  
أنك يوم دمّرت حياتك في هذا المكان  
فقد دمّرت حياتك في كل مكان على وجه الأرض ؟»

(رباعيات الإسكندرية : قسطنطين كفاي)

كان الرحيل هاجساً لا يقرّ ولا يهدأ في ضمير الشاعر الجاهلي . فهو راحل أو  
مزمع على الرحيل في كثير من الوقت ، أو متأمل من يرحل وما يرحل : الطعائن ،  
العمر ، القبائل ، الأهل والرفاق ، الحياة نفسها . فكأنها كان «تأبط شراً» يصور روح  
العصر الشاعرة حين قال :



تقول سليمة : لو أقيمت لسرتنا  
ولم ندر أني للمقام أطوف  
وكان «امرؤ القيس» يصور عبث هذا الطواف ونحيبته :  
وقد طوّفت في الأفاق حتى  
رضيت من الغنيمة بالإياب

إنها رحلة اكتشاف الكون أو العالم أو الحياة، رحلة المعرفة الشاقة وتذوق ثمرها المرّ الجميل . لم تنطفئ شعلة الشوق إلى المعرفة في النفس الإنسانية يوماً، ولكن اكتساب المعرفة شاق وعسير كهذا الرحيل أو الطواف الذي يحدثنا عنه الشاعر الجاهلي . وقد كان البحث عن المعرفة همّ الإنسان منذ قديم الدهر، وظل قلق السؤال يؤرقه على امتداد الزمن، فقد أفنى «جلجامش» جلّ عمره يبحث عن سر الخلود، وسر الحياة والموت، ويجوب الأفاق لمعرفة هذه الأسرار على نحو ما تصوره الملحمة المعروفة باسمه، وهي من أقدم الملاحم التي وصلت إلينا<sup>(١)</sup>. وإنما أسوق لك هذا الكلام كي لا تحسبني بما تراكم في الكتب المدرسية التي تصور هؤلاء الجاهليين بسطاء سذجاً لا يكاد تفكيرهم يجاوز ظلال رواحلهم وسيوفهم، ولا يكاد همهم يتعدى مساقط الغيث ومنابت الكلاّ إلا في النادر القليل الذي لا يعتد به، ولا يقاس عليه، فكأن الله تعالى خصهم وحدهم بهذا الاطمئنان العقلي الكاذب، أو بهذا الخمول العقلي دون سائر خلقه .

كان الرحيل هاجساً في وجدان الشاعر الجاهلي كما هو في نص «كفافي» السابق، ولكن هل دمر هذا الشاعر «ذاته» فغدت خراباً لا يصلحه تحوّل ولا رحيل كما في ذلك النص أيضاً؟ لم تكن «الذات» الجاهلية مدمرة، ولكنها كانت قلقة مأزومة - كما بدت لنا في الفصل السابق - يؤرقها الغموض حيناً، ويرهقها الوعي حيناً، وقد تضيق بوعيها فتغترب اغتراباً جريحاً حيناً ثالثاً. ولكنها - في أحوالها جميعاً - عاشقة للقوة، مؤمنة بها، حريصة عليها. وهي - في أحوالها كلها - كثيرة الالتفات إلى الآخر، تتأمل نفسها في مرآتها الخاصة، ولكنها لا تكفّ عن تأملها في مرايا الآخرين. وإذا كانت هذه الذات تجسد مأساتها في وجودها القلق المأزوم، وفي إخفاقها وعجزها عن الخروج من المأساة والتحرر منها على الرغم من بحثها

الدائب عن المخرج أو الحل ، فإنها بهذا البحث الدؤوب وما يرافقه من الإخفاق تؤكد إنسانيتها الحققة ، وتعبر عن جوهر الموقف الإنساني المتمثل بهذا الجدل الأزلي بين أحلام الإنسان وأشواقه القصصية من طرف وضعفه وقدرته المحدودة المتناهية من طرف آخر. بعبارة أخرى : إنها ذات كاملة الأهلية لتأمل نفسها ، وتأمل العالم والمجتمع من حولها .

### مشكلة الانتفاء أو الهوية

هذا «عمرو بن الأهتم» صاحب «الحلل المنشرة» - على حد تسمية القدماء لشعره - يوصي ابنه وقد همّ به بعض الظن بأمره أو كاد ، فيبدأ قصيدته بحديث الظعن ، ثم ينعطف به انعطافاً رمزياً واضحاً إلى وصاته لابنه :

أَجْسَدُكَ لَا تُلِمُّ وَلَا تَزُورُ  
وَقَدْ بَانَتْ بِسُرْهُنِكُمُ الْخُدُورُ  
كَأَنَّ عَلَى الْجَهَالِ نِعْمَ جَاقُورُ  
كَوَانَسَ خُشْرًا عَنْهَا السُّتُورُ  
وَأَبْكَا نَارًا نَوَاعِمَ الْحَقْتَنِي  
بِهِنَّ جُجْلَالَةً أَجْدُ عَسِيرُ  
فَلَمَّا أَنْ تَسَايَسَرْنَا قَلِيلًا  
أَذِنَ إِلَى الْحَدِيثِ فَهِنَّ صُورُ  
لَقَدْ أُوصِيْتُ رِبْعِيَّ بْنَ عَمْرٍو :  
إِذَا حَزَبْتَ عَشِيرَتَكَ الْأُمُورُ  
بَأَنْ لَا تُفْسِدَنَّ مَا قَدْ سَعَيْنَا  
وَحَفِظَ الشُّوْرَةَ الْعُلْيَا كَبِيرُ  
وَإِنْ الْمَجْدُ أَوْلَاهُ وَعَسُورُ  
وَمَصْدَرُ غَيْبِهِ كَرَمٌ وَخَيْرُ  
وَإِنَّ مِنَ الصَّدِيقِ عَلَيْكَ ضِغْنَا  
بِئْسَ دَالِي إِنْ نِي رَجُلٌ بَصِيرُ

بأدواء الرّجال إذا التقينا  
وما تُخفي من الحسك الصدورُ  
فإن رفعوا الأعنة فارتفعنها  
إلى العليا، وأنت بها جديرُ  
وإن جهّدوا عليك فلا تبهتهم  
وجاهسهم إذا حمي القنيرُ  
فإن قصّدوا لمز الحق فاقصّد  
وإن جاروا فجزّ حتى يصيروا <sup>(٢)</sup>\*

لم يجاوز القدماء الحق حين سموا شعر هذا الشاعر «الخلل المنشرة». هي حُلل  
سداها روعة الفن ولحمتها وضوح الرؤية. لقد أشفق «عمرو» - بتعبيره في قصيدة  
أخرى - على مجد قومه :

ذريني فإنّ البخل يـا أم هيثم  
لصالح أخلاق الرجال سروقُ  
ذريني وحطّي في هـواي فإنني  
على الحسب الزاكي السرفيع شفيقُ

ولكن إشفاقه هذه المرة يكاد ينقلب إلى جزع، فهو يخشى أن يفسد ابنه هذا المجد  
الباذخ «بأن لا تفسدن ما قد سعينا». ولذلك بدأ قصيدته بحديث الطعائن  
والطعائن، كما قلت في هذا الكتاب وغيره، صالحة لحمل دلالات رمزية خصبة -  
فإذا هو يرمز بهذه الطعائن لمجد آبائه وأجداده الذي لا يخفى «كوانس حسراً عنها  
الستور»، وهذا «انحراف» بارز، فلست أعرف في شعرنا القديم طعائن شاعر واحد

---

\* أجذك أجداً منك، أحقا. الرهن: القلوب. الخدور: ما جُللت به الهوارج، ج خدر: وهو  
الستر الذي يوارى من وراءه. النعاج: بقر الوحش. قو: موضع. كوانس: داخلات في  
كنسهن. حسراً عنها الستور: مكشوفة عنها. الجلالة: الناقة الجليلة الخلق. الأجد: الموثقة.  
العسير: التي لم ترض. أذن: سمعن. صور: موائل. ريعي: ابن الشاعر. حزبت: دهمت.  
السورة: ههنا المجد. غبته: عاقبته. الخير: الكرم. الضغن: الحقد. الحسك: الحقد  
والعداوة. رفعوا الأعنة: كناية عن الحرب ههنا. القنير: رؤوس مسامير الدروع. حتى  
يصيروا: حتى يعطفوا إلى الحق ويرجعوا إليه.



حُشرت عنها الستور، فانكشف جهاها لكل عين، إلا هذه الظعائن. لقد درج الشعراء على تصوير هذه الستور ملقاة على الهوادج تستر من بداخلها، فإذا بالغوا قالوا: إن العيون اللماحة المتوسمة ترى هذا الجمال من وراء الستور كما فعل زهير في نصه الذي مر بنا

«وفيهن ملهى للصديق ومنظرٌ

أنيقٌ لعين الناظر المتوسّم»

أما «عمرو بن الأهتم» فقد حسر هذه الستور عن هؤلاء الفاتنات ليبرز جهاهن الذي يرمز لمجد قومه العريق الذي يراه ويعرفه كل ذي بصر ولب. وهو لذلك يلحق بهؤلاء الظاعنات - أو بمجد آبائه - على ناقته القوية الصلبة - أو بهمته الصلبة العالية -، فيجاذبهن الحديث، ويسايرهن ويسايرنه دون أن ينكرن من أمره شيئاً، بل هن مائلات إليه يرهفن أسماعهن لما يقول:

فلما أن تسايـرنـا قليـلا

أذنَّ إلى الحديث فهنَّ صُـوَرُ

وهذا انحراف آخر في تقاليد هذا الموضوع الشعري، فليس في شعرنا القديم شاعر واحد لحق بظعائنه، فكان بينه وبينهن جميعاً ما نراه بين «عمرو» وظعائنه. وحقا قد يلحق الشاعر بالظعائن، وقد ينازع بعضهن الحديث، وينعت جهاهن ثم لا شيء وراء ذلك سوى ما قد يكون من خلاف بينه وبين هذه الحبيبة التي ينازعها الحديث. وهذا موقف مختلف جدا عن موقف «عمرو».

ويرمز هذا الانحراف بوضوح لموقف الشاعر من أمجاد قومه، فقد لحق بأفعاله النسيلة الماجدة بأولئك القوم وأمجادهم، وأضاف إلى تلك الأمجاد مجدا جديدا. وهذا هو سر هذا اللحاق بالظاعنات، وسر هذا «التساير»، وسر هذا الإصغاء باهتمام إلى حديثه. وأرجو أن تتأمل بامعان قول هذا الشاعر:

فلما أن تسايـرنـا قليـلا

أذنَّ إلى الحديث فهنَّ صُـوَرُ

لقد أوصيتُ ربعي بن عمرو

إذا حَزَبْتُ عشيرتك الأمـوَرُ

لقد بدأ حديثه إلى هذه الطعائن فملن بأعناقهن إليه ليسمعن حديثه ، أو بعبارة  
التصويرية البديعة «إذن إلى الحديث فهن صبور» . وهذا يدل على أهمية الحديث  
وخطره ، ولكننا نضاجاً بأنه يقصر على هؤلاء الطاعنات ما كان من وصيته لابنه . فهل  
بعد هذا شك في أن مضمون هذه الوصية يهتم هؤلاء الطاعنات؟ فإذا نظرنا في الوصية  
رأيناها تدور حول أمجاد قومه ، وضرورة المحافظة عليها واستئمانها واستكمالها . لقد  
انجلى الموقف كالشمس في رابعة النهار، فلم تصغي الطاعنات كل هذا الإصغاء إلى  
حديث «المجد» إن لم يكن يربطهن به سبب وثيق ، بل إن لم يكن رمزا له أو لأصحابه؟  
يبدأ الشاعر حديثه إلى هؤلاء الطاعنات ، وبالتفات فني بديع ، التفات من الغياب إلى  
الحضور والمخاطبة ، يحضر الشاعر ابنه فإذا هو أمامه وجهها لوجه ، ويشرع في الحديث  
إليه محذرا ومنبها وموصيا على مسمع من الطاعنات ، فكأنه يشهد عليه روح أجداده  
حين يأتئنه على كثر المجد . أعرف أن هذا يقتضي مشقة وعسرا ، ولكن من قال : إن  
شعرنا القديم يمكن فهمه وتفسيره بلا مشقة ولا عسر؟ فإذا نظرنا بعد هذا كله في وصاة  
الشاعر لابنه فتتنا هذه الصياغة الفنية الرفيعة ، فأول المجد وعور، وفي قلوب الرجال  
أدواء ، وفي صدورهم حسك البغض والعداوة ، والحق مر ، وهو بصير ، وفساد المجد أمر  
تجزع له النفوس ، وأمور كثيرة أخرى . وأدهشنا رؤية الشاعر الثاقبة لحقائق الحياة ،  
وحقيقة الرجال ، وحقيقة القوة . فليس في الحياة حقيقة أجل وأسمى من حقيقة  
«الانتفاء» أو «الهوية» ، إنها حقيقة الجذور الراسخة في ضمير التاريخ ، وهي التي  
تمنحنا مشروعية الوجود الإنساني الحق ، فإذا لم نصنها فقد أفسدنا كل شيء ! إن التفريط  
بـ «الهوية» ليس إفسادا للماضي وحده ، ولكنه هدم وتدمير للحاضر والمستقبل أيضا .  
وإن صيانتها من كل فساد أمر جليل الشأن :

لقد أوصيت ربي بن عمرو

إذا حـزبت عشيرتك الأمـور

بأن لا تفسدن ما قد سـعينا

وحفظ السـورة العليـسا كـبير

ولا تشرب على الشاعر ولا حرج في أن تكون هويته هوية قبلية ، وفي أن ينتمي  
إلى مجده هذه القبيلة ، فهو ابن مجتمع محدد مشروط بشروط تاريخية محددة ، إنه

ابن ذلك المجتمع الجاهلي الذي كانت الحقيقة القبلية فيه تعلو على كل حقيقة سواها . وهو يدرك أن طريق المجد وعمر شديد الوعورة ، ويدرك أنه الطريق الوحيد الذي يمنحنا الشعور بإنسانيتنا ، ويجعلنا جديرين بها . وليس هذا المجد إلا امتدادا وتتميا واستكمالاً لمجد القبيلة في تصور الشاعر . إنه تعزيز لمفهوم «الهوية» . وجهاد شاق لتقوية «الانتماء» وتأكيده . ويعلم «عمرو بن الأهتم» علما هو اليقين عينه أن الحديث عن القبيلة ومجدها - أو عن الانتماء والهوية - لا جدوى منه ولا نفع فيه إذا لم يكن مقرونا بحقيقة ضخمة من حقائق الحياة الكبرى ، حقيقة كونية ، هي «القوة» . إنها شرط هذا الانتماء وحاميته من الفساد والسطحية والتلاشي ، وهي التي تعمقه وتعززه . وكل انتماء غير مقترن بها هو انتماء هش لا يقوى على الصمود في مجتمع تعصف به الخلافات والحروب . ولهذا كله وقف هذا الشاعر على مفهوم «القوة» وأطال الوقوف ، فدعا ابنه إلى الاستبسال في حرب أعدائه ، وإلى خلع رداء الخوف والتردد ، وإلى الجور إذا جاروا حتى يعطفوا إلى مرارة الحق ، ويقروا له بحقيقته . وخرج من هذا إلى استعراض ضروب من قوته زاعما أنه يتأسى بالآباء والأجداد ، فكأنه يضرب له المثل ويسوق أمامه الشاهد ليقفوه ويأتّم به .

فهل تراني بعد هذا كله مسرفا إذا زعمت أن قضايا الوجود الكبرى كانت تؤرق الشاعر القديم ، وأنه كان يعبر بشعره عن موقفه منها ورؤيته لها؟



### مشكلة الموت

ولم تكن مشكلة «الانتماء أو الهوية» إلا واحدة من مشكلات كبرى كثيرة كانت تؤرق ضمير الشاعر القديم وعقله ، وتقض مضجعه كمشكلة الموت والفناء ، ومشكلة الخلود ، ومشكلة المبدأ ، ومشكلة الحياة نفسها ونواميسها الخالدة . وقد تلبس بعض هذه المشكلات بمفهوم الدهر أو مشكلته ، ويلتبس بعضها ببعض أحيانا وتتمايز أحيانا أخرى .

وقد تكون مشكلة الموت من أعقد هذه المشكلات وأغمضها على الرغم من رؤية الموتى رؤية العين . فالموت تجربة فردية ذاتية غير قابلة للتكرار أو الإنابة ، فليس هنالك



مخلوق يموت مرتين أو أكثر، أو ينوب عن مخلوق آخر في موته . إنها كتجربة الميلاد من حيث الذاتية واستحالة التكرار . وهي كتجربة الميلاد نفسها من حيث انتفاء الإرادة ، فلا أحد يولد أو يموت بإرادته . ترى هل هذه ديمقراطية الحياة؟ إنها - كما ترى - ديمقراطية محمولون عليها حملاً وكلتا التجريبتين - الموت والميلاد - على الرغم من فرديتها وذاتيتها تجربة شمولية كونية تمر بها المخلوقات جميعاً لا الناس وحدهم . وتجربة الموت تجربة متوقعة ، ولكنها - على توقعها - مفاجئة أو كالمفاجئة ، وتكمن مفاجأتها في عدم معرفة زمانها أو مكانها ، فلا أحد يعرف متى يموت أو أين يموت<sup>(٣)</sup> . والموت تجربة غامضة مثيرة ، وهي تحتفظ بغموضها وإثارتها احتفاظاً مطلقاً ، فليس ثمة مخلوق يستطيع أن يكتسب خبرة من الموت تكشف عن غموضه وإثارته لأن الموت نفسه يلغي الخبرة الناجمة عنه . وبسبب هذا الغموض وهذه الإثارة ينطلق الخيال في فضاء الرؤى والتصورات ، وتنبز فكرة «الخلود» .

لقد أفسد الموت الحياة كما يقول أحد شعرائنا القدماء ، فوقف أمامه الشعراء خيارى مذهولين عاجزين عن تحليله أو فهم أسرارهِ ، وهل في الكون قضية كبرى لا ترقد فيها الأسرار؟!

الموت في كل مكان يملأ الأسماع والأبصار ، وهو ضرورة وحق بل هو أكثر ضرورة من الحياة نفسها ، فنحن نستطيع أن نتصور كونا بلا حياة ، سديماً مطلقاً ، ولكننا لا نستطيع بل نجزع أن نتصور كونا معموراً لا موت فيه !! ولكن هذا الموت الذي نشعر بوجوده أبد الدهر ، ونحس أنه أقرب إلينا من حبل الوريد ، متلفع بالغيب ، عصي على المعرفة ، ترقد فيه أسرار جليلة . فلا غرابة أن يحار الشاعر الجاهلي في أمره هذه الحيرة القاسية التي تنتهي به إلى العجز والاستسلام . ومن هذا العجز والاستسلام نشأ التواشج بين مفهوم «الموت» ومفهوم «الدهر» ، فالتبس أحدهما بالآخر إلى درجة «التماهي» ، وإن ظل مفهوم الدهر أشمل من مفهوم الموت وأرحب وأعمق . لقد كان الدهر في نظر الشاعر القديم صياداً ، وكان الموت سهامه ونباله كما كانت المصائب والأرزاء بعض هذه السهام والنبل . هذه هي صورة الدهر التي تعاورها شعرنا القديم مصرّحاً بها أو موحياً بها من وراء وراء في أثناء طوافه حولها على نحو ما نرى في قول «عمرو بن قميئة» :

رمتني بناتُ الدهرِ من حيثُ لا أرى  
فكيف بمن يُرمى وليسَ بـرامٍ  
فلـو أنها نبِلُ إذا لا تقيُّهُـا  
ولكنني أرمى بغيرِ سـهامٍ\*  
أو في قوله :

جَلَحَ الدهرُ وانتحى لي وقـدماً  
كان يُنحى القُوى على أمثالي  
أقصـدْتُني سـهامُـهُ إذ رمتني  
وتولّت عنه، سليمى، نبالي\*\*  
أو في البيت الذي يتنازعه «الممزق العبدى» و«ابن خذاق» :

كأنني قد رماني الدهرُ عن عُرض  
بنافذاتٍ بلا ريشٍ وأفواق\*\*\*  
ومن هذا الباب ما يوصف به الدهر أحياناً من الخداع والمكر وسوى ذلك من  
صفات الصيادين كما في قول «قيس بن الأسلت» :  
أقضي بها الحاجـاتِ إن الفتى  
رهنٌ بـذي لونين خـدّاع\*\*\*\*

وربما كان هذا الصياد حيواناً مفترساً، ومعاني الخديعة والمخاتلة والقسوة  
ونظائرها بارزة في هذه الصورة، إنها صورة الدهر أو الحيوان الصياد المفترس، كقول  
امرئ القيس :

وأعلمُ أنني عما قليلٍ  
سأنشبُ في شـبا ظفرٍ ونابٍ\*\*\*\*\*

---

\* بنات الدهر: صروفه ونوائبه .  
\*\* جلح عليه الدهر: أتى عليه، حمل عليه . أقصدتني : أصابتني . انتحى لي : اعترض لي .  
\*\*\* العرض : الجانب . النافذات : السهام . أفواق : ج . فوق ، وهو مجرى الوتر من السهم .  
\*\*\*\* اللونان : الخير والشر  
\*\*\*\*\* الشبا : الحد .

وأمثال هذه الصورة كثيرة في هذا الشعر.

وقد ملأ هذا الموت نفوس الشعراء بالجزع ، وقذف في قلوبهم الرعب ، وبدا لبعضهم أنه مولع بأكل البشر ! يقول أبو ذؤيب الهذلي :

- فإنَّ الرجاءَ إلى الحادثِنا

ت - فاستيقننَّ - أحبُّ الجزر

- منايَا يُقربنَ الخنوفَ لأهلها

جَهَاراً ويستمتعن بالأنس الجبل\*

وهو خصم غاشم جبار لا يدفعه دافع ولا يردّه راد ، فليس يغني عنه شيء ، أي شيء ، من مال أو شجاعة أو مجد أو حصون محصنة أو أولاد أو سوى ذلك ، ولا تحزي عينه ولا تؤثر فيه التائم والرقى . إن له منطقاً الخاص المفارق لمنطق البشر ، وهو منطق غامض مجهول لا يكثرث بمنطق الحياة وأبنائها . وما أكثر ما ردّد الشاعر القديم هذا المعنى فكأنه يرثي الحياة ذاتها ، ويضنّ بها على الموت ، ويستكثر عليه أن يذهب بها وبأمجادها كل هذا الذهاب العاتي . «إن المنايا لا تطيش سهامها» كما يقول «البيد بن ربيعة» ، أو «فإذا المنية أقبلت لا تُدفع» كما يقول أبو ذؤيب ، ثم يكمل :

وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيت كلَّ تميميةٍ لا تنفعُ

ويكرر هذا المعنى ، ويدور حوله ، ويعلم أن لا شيء ينفع ، فليقلب كفيه حسرة على مصير هذه الحياة نفسها :

وكلاهما قد عاش عيشةً ماجدٍ

وجنى العلاءَ لو أن شيئاً ينفعُ

لو . . . ، وماذا تفيد «لو» سوى التوجع والحسرة؟ أليس هو القائل :

ولو أنني استودعته الشمس لا رتقت

إليه المنايا عينها ورسولها

---

\* الأنس الجبل : الناس الكثيرون .



فلينفذ أبو ذؤيب من أقطار الأرض بمن معه إن استطاع أن ينفذ .  
ولا يجد «صخر الغي» إلا أن يعترف بغلبة الموت ، وعدم جدوى التهاثم :  
لعمرك والمنسايا غالبات  
وما تُغني التميمات الحماما  
لقد أجرى لمصرعه «تليد» ،

.....

ويقرّ «ساعدة بن جؤيّة» أن امرأة حانت منيته لا يغني عنه ولد أو مال كثير:  
وما يغني امرأة ولد أحمّت  
منته ولا مال أثيل\*

إنه الموت القادم لا ريب فيه ، ولا مهرب منه . يقول «ثعلبة بن عمرو» :  
ولو كنت في غمدان يجرس بابه  
أراجيل أحبوش وأسود ألف  
إذن لأتني حيث كنت منيتي  
يخبّ بها هادٍ لئري قائف\*\*

أليس هذا الحية الأسود تعويذة أخرى ضد الموت ؟ ولكن التعاويذ والرقى والتهائم  
والمجد وكل ما يخطر بالبال وما لا يخطر لا ينفع شروى نقير .

وما يضاعف إحساس الشاعر بقسوة الموت مفاجأته وعشوائيته ، فلا أحد  
يعرف متى يموت أو في أية أرض ! ولا أحد يستطيع أن يتنبأ بوقت هذا الطارق  
العجلان أو بمن سيخطف في غمضة عين !! يقول «متمم بن نويرة» :

لابدّ من تَلَفٍ مقيم فانتظر  
أبأرض قومك أم بأخرى المصراع

---

\* أحمّت : حانت . وتقدير الكلام : وما يغني امرأة حانت منيته ولد ولا مال .  
\*\* غمدان : حصن منيع باليمن . أراجيل : رجال . الأحبوش : الحبش . الأسود : أراد به الحية .  
آلف . آنس بالمكان مقيم فيه . يخبّ : يسرع . القائف : الذي يقفو الأثر أي يتبعه .

ولياتين عليك يومٌ مـــــرّة

يُبكى عليك مقنّعا لا تسمعُ\*

ويتصوره «زهير بن أبي سلمى» كناقاة عشواء لا تبصر، وقد أفلتت من عقالها، فهي  
تخبط بأخفافها الأرض على غير هدى، فمن تصبه تمته، ومن تخطئه يُعمر ويهرم.

رأيت المنايا خبطَ عشواءٍ من تُصِبْ

تُمتِّه وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فِيهِرَمِ

لكن نجاة من نجا من هذه الناقاة نجاة إلى أجل غامض لكنه آت لا ريب فيه،  
الإنسان يعيش موتاً «مرجأ» أو «معلّقا»، فإذا نفذ كنز العمر انقاد بحبل المنية إلى  
حتفه كما يعبر «طرفة بن العبد»، فأية حياة مروّعة هذه التي يحياها البشر؟

أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلةٍ

وما تنقص الأيام والدهرُ ينفدِ

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لكا لطولِ المرُخى وثنياءُ باليدِ

متى ما يشأ يوما يقْذُهُ لحتفه

ومن كان في حبلِ المنية ينفدِ\*\*

لم يكن الشاعر الجاهلي - في ظني - يرثي شخصا بعينه أو ذاته، بل كان يرثي  
«الحياة الإنسانية» نفسها. إن معاني الفقد أصيلة في هذا الشعر، مترامية في  
أرجائه كلها. إنه الفقد الشامل، والجزع المقيم، والإحساس بأن الحياة عبث  
ولهو وباطل وقبض ريح.

ولا أحد يعرف متى تأفل شمس العمر، أو يستطيع أن يتنبأ بأفولها. يقول  
«ليبد» معبرا عن هذا الموت المرجأ القريب، ومصورا الإحساس العميق بالفقد  
فكأنه يجري في عروقه:

---

\* التلف: الهلاك. مقنّع: ملفوف بأكفانه.

\*\* وما تنقص الأيام والدهر ينفد: أي إن الشيء الذي تأخذ منه الأيام يتناقص يوما بعد يوم حتى  
ينفذ. الطول: الحبل. ثنياء: طرفاه. الحتف: الموت.

لعمرك ما تدري الضوارب بالخصى  
ولا زاجرات الطير ما الله صانع  
فلا تبعدن إن المنيّة موعد  
علينا فسدان للطلوع وطالع  
وبين الطالع والداني للطلوع غمضة عين لا أكثر لو تدري . . . وينكر «أبو ذؤيب»  
كهانة الطراق الضاربين بالخصى ، فليس عندهم - في رأيه - من أسرار الموت سر واحد :  
يقولون لي : لو كان بالرمل لم يمّت  
«نشية» والطراق يكذب قيلهما\*

لقد أنك التفكير في الموت عقل الشاعر القديم ، فمضى يبحث عن أسرارهِ في  
كل صوب ، وقاده هذا البحث الحائر إلى مراجعة بعض تصوراتهِ ومعتقداتهِ مراجعة  
يتداولها الشك واليقين ، النفي والإثبات . فهاهو ذا «أبو ذؤيب» نفسه يعتقد بأن  
«الطير» تنذر بالموت ، إنها حيرة العقل القاسية أمام أسرار الموت القصية .

يقول أبو ذؤيب في حديثهِ عن فتين :  
فبينما يمشيان جرت عقيب  
من العقبان خائفة دَفوفُ  
فقال له وقد أوحث إليه :  
ألا للـه أمك ما تعيفُ  
فقال له : أرى طيراً ثقالاً  
تبشّرُ بالغنيمَةِ أو تخيفُ  
فلم يرَ غيرَ عاديةٍ لزاماً  
كما يتهدّم الحوض اللقيفُ  
فراغ وزودوه ذات فراغ  
لها نَقْدٌ كما قُد الحشيفُ  
فلما خرّ عند الحوض طافوا  
بـه وأبأنه منهم عريفُ

\* الرمل : المكان الحسن الهواء . الطراق : الذين يضربون بالخصى ويتكهنون .



فقال : أما خشيت — وللمنايا  
مصارع — أن تُحرِّقَكَ السيوفُ  
فقال : لقد خشيتُ وأنبأتني  
بـه العقبانُ لسو أني أعيفُ<sup>(٤)</sup> \*

فنحن نرى «أبا ذؤيب» هنا - على غير ما كان عليه منذ قليل - يؤمن بزجر الطير أو «العيافة»، ويأن هذه العقاب قد أُنذرت الفتى بشرّ قادم، فلم يلبث أن لقي مصرعه على أيدي بعض السابلة في تلك الأرض المقفرة . فإذا أردت أن تعجب من «أبي ذؤيب» عجباً فوق عجب فاعلم أنه قد ساق هذه القصة في معرض حديثه عن وجده بصاحبه ! ألم أقل إن معاني الفقد أصيلة في هذا الشعر، مترامية في أرجائه؟ ثم ما قولك بهذه الطير الجوارح التي مرّت بنا من قبل، وستمر أيضاً، حاملة نذر الشر والموت أو آياتها الظاهرة؟

وقد أحس الشاعر القديم أن الموت يفسد الحياة، فروّعه هذا الإحساس وغاله، وأن فراشة الحياة الآسرة الألوان التي يطاردها ليمسك بها تحوم فوق رأسه قليلاً ثم تغيب، فكان شيئاً من أمره وأمرها لم يكن ! وبهجة الحياة التي يشعر بها الشاعر بهجة مروّعة لأنها مسكونة بها جس الفناء القريب . لا شيء أقسى من أن يحس عاشق الحياة أن العمر آخذ في النفاد، وأن النعيم طيف كرى يخاتله فإذا فتح عينيه ليحققه لم يجد سوى الصمت الحزين . «والدهر يعقب صالحاً بفساد» كما يقول «الأسود بن يعفر» :

فإذا النعيمُ وكل ما يُلهى به

يوماً يصير إلى بلى ونفادٍ

فالحياة هو ولعب، إنها تلهية يُلهى بها الإنسان ريثما يدركه الموت . هل كانت وظيفة هذا اللهو أن تصرف الإنسان عن التفكير في «المصير الإنساني»؟ أيتها حال،

---

\* بينا : بينما . خاتمة : منقضة . دفوف : تمر فويق الأرض . أوحى : أخبر . تعيف : تزجر، ومعنى البيت : أن تلك العقاب قد أوحى له بشر، فقال لصاحبه : ألا تزجرها فتعرف ما تنبىء به؟  
العادية : القوم . الحوض اللقيف : الذي نخر وضرب الماء أسفله . يقول : غشيه هؤلاء القوم بجمعهم فكانهم حوض يتقوّض . ذات فرغ : أراد طعنة . لها نفذ : نفذت من جانب الآخر فشقتة كما شق الثوب البالي . الحشيف : الثوب البالي . أبانه : عرفه .

إن الذين لم يصرفهم اللهو واللعب عن هذا التفكير هم الذين أشقاهم الوعي،  
وأضناههم التفكير في هذا المصير. يقول «عبيد بن الأبرص» :

وكلُّ ذي نعمةٍ مخلُوسٌ هـا  
وكلُّ ذي أملٍ مكذوبٌ  
وكلُّ ذي إبلٍ موروثةٌ هـا  
وكلُّ ذي سلبٍ مسلوبٌ  
وكلُّ ذي غيبةٍ يـؤوبٌ  
وغائب الموت لا يـؤوبٌ  
أعاقـر مثل ذات رحمٍ

\* .....

أترى كيف يكدر التفكير في «المصير» صفو الحياة؟ وما رأيك في هذه اللازمة  
اللغوية «وكل ذي» التي تتكرر متعاقبة في إيقاع صارم فكانها ضربات القدر  
المتلاحقة التي لا تبقي ولا تذر؟ أليس هذا كله رثاء للحياة الإنسانية، وبكاء ناشجا  
عليها؟ ثم انظر كيف جاء الموت فحسم الموقف على المستويين المعنوي واللغوي  
فكانت اللغة تجسيدا حيا للمعنى.

وتأمل هذا الموت، وقد صاح بالناس صائحه، في قول لبيد:  
وما الناسُ والأهلونَ إلا ودائعُ  
ولا بُدَّ يوماً أن تُردَّ الودائعُ  
«وحياة المرء ثوب مستعار» كما يقول الأفوه الأودي.

وإن لم تكن هذه الحياة مروعة، يروّعها الموت، فماذا تكون إذن؟ الحاضر  
مروّع، والمستقبل يخفق طائر الموت الأسود بجناحيه في فضائه، وليس للإنسان  
إلا ما مضى! أية حياة هذه التي لا تمنح الإنسان الأمن والبهجة إلا إذا انقضت؟  
يقول «عدي بن زيد» :

---

\* المخلوس : المسلوب . مكذوب : لا ينال شيئاً من أمله . ذو سلب : الذي سلب شيئاً من غيره .

أعاذل ما يدريك أن منيَّتي  
إلى ساعةٍ في اليوم أو في ضحى الغدِ  
ذريني فلاني إنما لي مــــــا مضى

أمامي من مالي إذا خفَّ عُوْدِي\*

أفستغرب بعد هذا أن يشعر الشاعر القديم بتفاهة «الوجود الإنساني» وتلاشيهِ  
أمام الموت المدمر؟ إن الناس في ضعفهم أمامه ليسوا أكثر من عصافير وذبان ودود،  
وإن كانوا فيما بينهم كالذئاب كما يقول «امرؤ القيس»:

أرانا مُوضِعِينَ لأمر غيبٍ  
ونُسَخَرُ بالطعام وبالشرابِ  
عصافيرٌ وذَبَّان ودود  
وأَجْرًا من مجْلَحَةِ الذئاب\*\*

ويتأمل «الحارث بن حلزة» الإنسان وهو يتمتع بما ورث من مال، فيراه ضعيفا  
تافها لا يزيد على أن يكون «بعوضا» في ضعفه وتفاهته:

بيننا الفتى يسعى ويسعى لــــه  
تأخ له من أمره خالَجُ  
يترك ما رَقَّح من عيشــــه  
يعيثُ فيه هَمَجٌ هامِجٌ\*\*\*

لقد كان الموت الجاهلي فناء مطلقا يدمر ما قبله تدميرا كاملا، وليس يعقبه شيء  
سوى أن يصير المرء ترابا تحت كومة من الحجارة. ولذا كان الإحساس بالموت مبطنا  
بالحسرة والمرارة كما لاحظ «أدونيس» بحق. ولم تختف من الإحساس بالموت هذه  
الحسرة، ولم تفارقه هذه المرارة إلا بعد ظهور الإسلام الذي أصَّل في النفوس مفهوما

---

\* خفَّ عُوْدِي: كناية عن الموت. العود: الناس الذين يعودون المريض للاطمئنان عليه.  
\*\* المجْلَحَة: المصممة على الشيء.  
\*\*\* الخالَج: الموت - يخلج الإنسان أي يجذبه إليه فيذهب به. الترقيح: الإصلاح.  
يعيث: يفسد. الهمج: البعوض.



جديدا للموت فغدا عبورا من الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة الخالدة، وهو عبور لا يدمر الحياة بل يحملها معه إلى الدار الآخر، وفي ضوء هذه الحياة الدنيا نفسها يتقرر «المصير». وبهذا أنقذ الإسلام النفس من شقاء التفكير في عبثية الحياة، ومن إحساسها الفاجع بالفناء المطلق، وداواها من جراح الدهر.

كان الموت الجاهلي إذن موتا فاجعا مدمرا، وكان الإحساس به مبطنا بالحسرة والمرارة، وأية فجيعة مُرّة أقسى من أن يفنى الإنسان فناء مطلقا؟! لقد صور الشعراء هذا الإحساس، وهداهم إحساسهم إلى صور يتغلغل فيها الموت، ويمتص عروقها عرقا عرقا. يقول «عدي بن زيد»:

ثم بعد الفلاح والملك والإ (م) مّة وارتهم هناك القبورُ

ثم أضحوا كأنهم ورقٌ جفّ (م) فألوث به الصّبا والدّبورُ\*

أرأيت هذا الورق الجاف اليابس الذي تعبت به الرياح من صبا ودبور؟ أهذه هي نهاية حياة طويلة عريضة تملؤها الأعجاد؟ هذه هي حقيقة «المصير الإنساني» القاسية: ورق يابس تافه لا قيمة له تعبت به الرياح العابثة!

وقد تعاور الشعراء صورة أخرى لهذا المصير الفاجع هي صورة «الشهاب»، يقول لبید:

وما المرءُ إلا كالشهاب وضوئه

يحورُ رمادا بعد إذ هو ساطعٌ\*\*

وهي صورة «عدي» وقد مسها شيء من التغيير:

ولكن كالشهاب سنّاه نجبو

وحادي الموت عنه ما يحارُ\*\*\*

فإذا لم يكن من الموت مناص، ولا عنه محيص، فالأجدر بهؤلاء الشعراء أن يموتوا ميتة الأحرار، ولئن فاتهم طلب الخلود إن شرف الموت لم يفتهم. يقول

---

\* الإمة: غضارة العيش والنعمة.

\*\* يحور: يصير.

\*\*\* حادي الموت: سائق الموت. يحار: من الحيرة.

«تأبط شرا» في رثاء «الشنفرى»، منوها بشئائله وصبره على الخطوب، وأنه قد مات موتاً نبيلاً يجدر به:

وأَجْمَلُ مَوْتٍ المرء — إذ كان مَيِّتاً

ولابد يوماً — موئسُهُ وهو صابِرُ

ويدعو «بشامة بن الغدير» قومه إلى طعام الموت الوبيل إذا لم يكن لهم معدل عنه إلا الخزي والعار:

بأن قومُكم خُيِّروا خَصْلَتَيْهِ —

ن كلتاهما جعلوها عُذُولاً

خزِي الحياة وحربُ الصديقِ

وكلُّ أراه طعاماً وَيِيلاً

فإن لم يكن غيرُ إحداهما

فسيروا إلى الموت سيرا جميلاً\*

ويفضّل «الحصين بن الحمام المزني» الموت على العار:

فلسْتُ بمبتاع الحياة بِسَبَّةٍ

ولا مبتغٍ من رهبةِ الموت سُلماً

ويؤثر «المتلمّس» الموت حرّاً لم يصبه العار على حياة الظلم، ويدعو إلى هذا

الموت الجميل:

فلا تقبلن ضيماً مخافة ميتةٍ

وموتن بها حرّاً وجلدك أملس\*\*

ولعل هذا الحرص على الموت الجميل — بتعبير تأبط شرا — تعبیر عن الاستهانة بالموت، ومحاولة للاستعلاء عليه. إنه مواجهة مضمرة بين الشاعر والموت. وليس هذا الظن مسرفاً، ففي شعر هؤلاء الشعراء ما يشرح لذلك، ويوحى به أو يدل

\* عدولا: جوراء عدلوا فيها عن الحق. خزي الحياة: عارها. الطعام الوبيل: الطعام غير المستمر أو غير المستساغ.

\*\* الضيم: الظلم. جلدك أملس: لم يلحق به عار.

عليه . هاهو ذا «تأبط شرا» نفسه يفخر بنجاته من الأعداء بخطة محكمة ذكية ، فقد كان يشتار عسلا في جبل من جبال هذيل ، فرصده أعداؤه ، وأخذوا عليه طريقا لم يكن له غيرها ، فأخذ في صب العسل على الجبل ، ثم لصق به ، ولم يزل يزلق حتى بلغ أسفل الجبل سلييا آمنا ، فقاتهم . وقد صور ما كان من أمره وأمرهم ، وصور الموت خزيان ينظر إليه حائرا متعجبا من أمره . قال :

هَما خُطَّتْنا إِمسا إِسارٌ وَمِنَّةٌ  
وإِمادَمٌ والقتُلُ بِالحرِّ أَجَدُرُ  
وأُخرى أَصادي النفسَ عنها وإِنها  
لمورِدٌ حَزَمٌ إِنْ فَعَلْتُ وَمَصَدَرُ  
فَرَشْتُ لها صَدري فزَلَّ عن الصفا  
بِه جَوْجُوٌّ عِبلٌ ومَتْنٌ مُخَصَّرُ  
فخالَطَ سَهْلَ الأرضِ لم يَكُدِحِ الصفا  
بِه كَدْحَةٌ ، والموتُ خزيانُ ينظرُ\*

لقد كان يحس - كما نرى - أنه يناجز الموت نفسه ، وهاهو ذا يفخر بانتصاره عليه لا على أعدائه الذين أخذوا عليه الطريق «والموت خزيان ينظر» !

وهذا «أبو ذؤيب الهذلي» يحاول الاستعلاء على الموت ، والاستهانة به ، والتجلد عليه ، وسيان بعدئذ قدر على ذلك أم لم يقدر :

أَمِنَ المَنونَ وريبها تَوَجَّعُ  
والدَهْرُ ليسَ بِمَعْتَبٍ مَنُ يَجْزَعُ  
أودى بَنِي وأعقبوني غُصَّة  
بَعَدَ السَّرَقادِ وَعِبْرَةٌ لا تُقْلَعُ  
ولَقَدْ حَرَضْتُ بِأَن أَدافَعَ عَنْهُمْ  
فإِذا المَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ

\* الإِسارُ : الأسر . المَنَّةُ : أن يمتنوا عليه بإطلاق سراحه . أخرى : أراد بها خطته التي نفذها . أَصادي النفس : أدير الرأي حتى أصل إلى أقومه . الصفا : الحجارة . الجَوْجُوٌّ : الصدر . العِبلُ : الضخم . مُخَصَّرُ : دقيق .



وتجلّدي للشـامتين أريهمُ

أني لسريب الدهر لا أتضعضُ\*

وإذا لم يتوجع المرء من الموت فمن أي شيء يتوجع إذن؟ إنها المكابرة ومحاولة الاستهانة بالموت الذي حرص على مدافعته عن بنيه «ولقد حرصت بأن أدافع عنهم» فأخفق، ولم يبق أمامه إلا التجلد فلا يقوى الموت على ضعضعته وإنهاكه!! لقد كان «أبو ذؤيب» ينازل الموت، ولكنها منازلة لا تخلو من المراوغة والمخاتلة والرغبة في الشهادة بالدهر الذي لم يستطع أن ينال منه.

وذهب «عروة بن الورد» مذهبا آخر في مواجهة الموت والفناء، فقد أدرك أنه ميت فإن لا محالة، فقرر أن يقاوم الفناء، وأن يخلّد نفسه بما يقوم به من أعمال تجعله مدار الأحاديث بين الناس بعد موته. وكشف «عروة» بذلك عن مرحلة متقدمة من الوعي، وأدرك حقيقة «الوجود الإنساني» المتناهي على هذه الأرض، واستشعر قانون اللحظة العابرة حين اقتنع بأن خلود الإنسان لا يكون بمواجهة الموت أو الاستعلاء عليه بل يكون بالعمل. الأعمال هي التي تخلّد الإنسان، وهذا هو الخلود المتاح للبشر الفانين في هذه الحياة<sup>(٥)</sup>.

أقلّي عليّ اللومَ يا بنة منذرٍ

ونامي فإن لم تشتهي النومَ فاسهري

ذريني ونفسي أم حسـانٍ إنني

بها قبل ألا أملك البيعَ مشتري

أحاديثَ تبقى والفتى غيرُ خالِدٍ

إذا هو أمسى هامةً تحت صيرٍ

وحقا لم يتأمل «عروة» هذه القضية تأملا طويلا، ولكنه استشعرها دون شك بدليل قرنه خلود الأحاديث بفناء الإنسان، وبدليل آخر هو حياته التي كانت تجسيدا لشعوره بهذه القضية. ولو كان قد تأملها طويلا، وأشاعها في شعره لكان أتى بأمر جليل حقا. ومهما يكن من أمر فقد أثبت هذا الشاعر أنه ذو حدس قوي وبصيرة ثاقبة، ولو أدرك

---

\* المعتبر: المراجع المرضي، أي ليس الدهر بمراجع من جزع منه بما يجب. أودى: هلك.

معاصروه من الشعراء هذه القضية لأيقنوا أن شعرهم الذي أبدعوه هو الذي سيخلدهم ،  
ولأقصروا بعض الإقصار عما هم فيه من حديث الموت والفناء .

ونحن نلاحظ في شعر «حاتم الطائي» ما لحظناه في شعر «عروة بن الورد» ، فهو  
يرد على الموت بهذا الكرم الفياض يشتري به الأحاديث والذكر بعد أن يطويه الموت ،  
وهو كعروة أيضا لا يتلبث عند هذه الفكرة الجليلة ، ولكنه يحسها إحساسا عميقا ،  
ويترجمها ترجمة عملية .

- أماوي إن المال غادٍ ورائحُ

ويبقى من المال الأحاديثُ والذكرُ

أماوي ما يُغني الثراء عن الفتى

إذا حشرجت يوما وضاق بها الصدرُ

- فاصدق حديثك إن المرء يتبعهُ

ما كان يمني إذا ما نعشهُ جُملاً\*

لا ريب في أن حاتما كان يواجه الموت بهذا الكرم ، ويراه وسيلة للتغلب على  
الفناء ، فهو يراه بناء لا يقوّضه الدهر ، وماذا يغني الثراء عن المرء إذا حضره الموت ؟  
لا شيء . لكن الكرم يفيد أنه يخلّد ذكره . ولذا وقف جل حياته وشعره عليه ،  
وصدقت نبوءته فكان مثلاً شارداً في الجود تتناقله الأجيال .

ودفع الإحساس بالموت والفناء بعض الشعراء ولاسيما الفرسان إلى اقتحام  
المخاطر دون حساب للعواقب ، فكأنهم يريدون بشجاعتهم تأكيد ذواتهم على نحو  
متميز قبل أن يدركهم الموت . يقول «عامر بن الطفيل» :

يا أَسْمَ أخت بني فزارة إنني

غـازٍ وإن المرء غيرُ مـخلِّدٍ

فإذا لم يكن من الموت بدٌ فليتنق جراح الحياة بالشجاعة وغزو الأعداء . وهذا هو  
موقف «الشنفرى» أيضا ، فهو يرد على عاذلته ردا جافيا غليظا ، ويدعوها أن تدعه

---

\* غاد ورائح : ذاهب وآت . حشرجت : أراد النفس .

وما نصب نفسه له من الغزو والغارة، وينبئها أن الموت قادم لا محالة :

دعيني وقسولي بَعْدُ ما شئتَ إنني

سَيُغْدِي بنعشي مسرة فأغيب

خرجنا فلم نعهد . . . .

وهذا منطق وضرب من التفكير مختلف عن منطق «عروة» و«حاتم» وعن تفكيرهما . إنه منطق يولي وجهه صوب الحياة لا صوب الموت . بعبارة أخرى : إن تفكير «عروة وحاتم» يحسب حساب الحياة ومجد الذات ، ولكنه مهتم بفكرة «الخلود» أيضا ، ولكن تفكير «عامر بن الطفيل» و«الشنفرى» ينصب على «الذات» في لحظتها الراهنة لا غير.

وقد وُلِدَ الشعور بمأساة «المصير الإنساني» رغبة جارفة في الرد على هذا المصير بمبدأ «اللذة» على اختلاف ضروبها ، فالحياة وجدت لتعاش ، وعلى المرء أن يغتنم هذه الفرصة قبل أن تفر من اليد ليعب من لذاذات الحياة ما استطاع . هذا منطق ثالث يقترب بعض الاقتراب من منطق «عامر والشنفرى» ، ولكنه يختلف عنه ، ويتميز تميزا لا تخطئه العين . نحن أمام تفكير «وجودي» لا يكاد يشوبه شوب على تفاوت بين الشعراء فيه . إنهم قلقون على الحياة ومحكومون بها في آن ، يحسون أنها قصيرة ، ويعلمون أن مصيرها فاجع . فليكن ردهم على هذا المصير بأن يجعلوا الحياة عامرة بالإحساس النضر بها ، وليس يكون هذا بمعزل عن فكرة «الجسد» . ويعد «طرفة بن العبد» أبرز ممثل لهذا الاتجاه . يقول :

ألا أيُّها اللائمي أشهد الوغى

وأن أحضر اللذاتِ هل أنتَ مُخلدي

فإن كنتَ لا تسطيعُ دفعَ منيتي

فدعني أبادرُها بما ملكتَ يدي

فلولا ثلاثٌ هن من عيشة الفتى

وجَدُّك لم أحفل متى قام عُودِي

فمنهنَّ سبقُ العاذلاتِ بشربةٍ

كميتٍ متى ما تُعلَّ بالماءِ تُزبدِ



وَكَرِي إِذَا نَادَى الْمَضَافُ مُحِبًّا  
كَسِيدِ الْغَضَا نَبْهَتَهُ الْمَتَوَرَّدُ  
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجَنِ وَالْدَّجْنُ مُعْجَبٌ  
بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطُّرَافِ الْمُعَمَّدِ  
كَرِيمٌ يَرْوِي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ  
سَتَعْلَمُ إِنْ مَتْنَا غَدًا أَتَيْنَا الصَّدْيَ  
أَرَى قَبْرَ نَحَامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ  
كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مَفْسِدِ  
أَرَى الْعَيْشَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ  
وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالْدَّهْرُ يَنْقُصُ\*

إن «طرفة» يدرك إدراكا عميقا هشاشة الوجود الإنساني، وقصر الحياة، ومأساة المصير، ويعلم أن الخلود مستحيل، وأن الموت يرصد الناس في غدوهم ورواحهم، وأن الفناء هو المصير الذي لا مصير سواه. ولهذا كله ينفض من على وجهه وثيابه غبار اللوم، ويجري طلقا في مضمار «اللذة» لا يكاد يقفوه البصر. إنه يواجه مأساة «المصير الإنساني» بهذه «اللذة» في عبارة صريحة قاطعة كحد السيف «وأن أحضر اللذات». وهو لا يهتم بالموت، ولا يعيره التفاتا لولا هذه «اللذة». إنه مشغول بالحياة قلق عليها يريد أن يعب منها عبا لعله يرتوي قبل أن يموت. وتظهر قيمة «الجسد» في هذه اللذات ظهورا باهرا، فهو مدارها وغايتها، ونضارة الإحساس به وعمقه أبين من كل أمر آخر (شرب الخمرة / الفروسية / معافسة النساء). إن شعوره بقصر الحياة هو الذي يقلقه، فمرور الأيام ينهب كنز العمر منها فيتناقص يوما بعد يوم، وهو نافذ لا محالة في يوم ما. وهو لذلك يقبل على «اللذة» هذا الإقبال النهم

\* الوغى: الحرب. قام عودي: كناية عن موته. الكمية: الخمرة. الكر: العطف. المضاف: المهموم. المحنب: الفرس. السيد: الذئب. الغضا: شجر. المتورد: الذي يطلب ورود الماء. نبهته: هيجته. يوم الدجن: يوم ندى ومطر خفيف أو يوم غيم يلبس أقطار السماء، وتقصر اليوم يكون باللهو. البهكنة: الجارية الطيبة الرائحة الخفيفة الروح المليحة الحلوة اللسان. الطراف: الحباء. الصدي: العطشان. النحام: الكثير السعال عند طلب الحاجة منه. الغوي: التابع هواه ولذاته. ما تنقص الأيام ينقد: أي أن الشيء الذي تنقصه الأيام يوما بعد يوم سينفذ لا محالة.

كله ، فكأنه يريد أن يمضَ بأحاسيسه كلها رحيق الأيام حتى آخر قطرة! ولم لا، وهو يرى الموت رأي العين وقد حَوَّلَ البخيل والكريم إلى كومتين من تراب عليهما كومتان من الحجارة؟ هل كان «طرفة» يحس أن أجله قريب؟ لقد مات هذا الشاعر في ريعان الصبا لم يجاوز السادسة والعشرين فيما يقول الرواة . وقد كانت ميته تجسيدا باهرا «لرؤيته الوجودية» ، فقد ظل عامل «عمرو بن هند» على البحرين - وكان عمرو ابن هند قد أمر عامله بقتله في خبر طويل - يسقيه الخمرة تلبية لرغبته حتى ثمل ، ففصد أكحله ، وظل ينزف حتى مات<sup>(٦)</sup> . ولم يكن «طرفة» يسوق حديثه إلى إنسان بعينه ، بل كان يتوجه به إلى «المجتمع» الذي رمز له بهذا «اللائم» ، فكأنه كان يريد أن يُشيع هذه الأفكار في هذا المجتمع القلق المضطرب .

ويرد «امرؤ القيس» على مأساة «المصير الإنساني» بموقف شبيه بموقف «طرفة» ، فيذكر «المتعة» ذكرا صريحا ، ويدعو إليها دعوة صريحة ، ويقرن دعوته بالحديث عن «الفناء» فكأنه يحث الناس حثا على العبّ من «اللذة» . يقول :

تَمَتَّعْ مِنَ السَّدَنِيا فَإِنَّكَ فَاِنِ

مِنَ النَّشَوَاتِ وَالنِّسَاءِ الْحَسَانِ

مِنَ الْبَيْضِ كَالْأَرَامِ وَالْأَدَمِ كَالْذُّمِّي

حَوَاصِنُهَا وَالْمَبْرَقَاتِ الرِّوَانِ

ولا يخفى اقتران هذه المتع والنشوات بالجسد كما هي في نص «طرفة» . وأنا أعتقد أن شعور «امرؤ القيس» بضعف الإنسان وهشاشته وتلاشييه ومأساة المصير الإنساني هو الذي دفعه إلى أن يحيا حياة الفُراغ والمتبطلين ، وإلى هذه المغامرات العاطفية التي لا يمل الحديث عنها وتصويرها في أرجاء واسعة من شعره . إنه يرد على الموت المتربص به «وأعلم أنني عما قريب / سأنشب في شبا ظفر وناب» بحياة عامرة باللذة الحسية ، فيعتلي صهوة الشهوة الجموح ، ويوغل في البحث عن ثمار اللذة اليانعة . ولعل هذا يؤكد ما قلنا عن هذا الشاعر في حديثنا عن قصيدته «قفأ نبك» ، فقد أسرف في تلك القصيدة في تصوير مطارדתه للنساء ، ومغامراته معهن ، والتنقل بينهن ، يدفعه إلى ذلك إحساسه بتفاهة الوجود الإنساني وعرضيته ونهايته الفاجعة على نحو ما فصلت في القول من قبل .

لقد كان «امرؤ القيس» بحق أول شاعر في تاريخ الشعر العربي يرثي الوجود الإنساني هذا الرثاء الناشج الحار الذي رأيناه في قصيدته المعلقة، ولعله كان بحق أيضا سلفا عظيما لأبي العلاء المعري الذي جاء بعد أكثر من خمسة قرون، فنقل هذه القضية نقلة جبارة، فخرج بها من مجال الإحساس والحدس وما يرافقهما من وعي إلى فضاء العقل والفلسفة.

ولنستمع إلى «قيس بن الخطيم» وهو يخالس الموت النظر، ويمضي كالبرق ليقضي حاجات نفسه كلها قبل أن يدركه هذا الموت:

وإني في الحرب العوان موكل

بإقدام نفسي لا أريد بقاءها

متى يأت هذا الموت لم تُلَف حاجة

لنفي إلا قد قضيت قضاءها

إنه يسابق الموت لا حفاظا على النفس، بل حرصا على أن تقضي هذه النفس كل حاجاتها قبل أن يفترسه هذا الموت الرابض بين عينيه!

ومن اللافت للنظر أن الحديث عن الموت يقترن بالحديث عن المرأة في سياق واحد، فكأن الشعور بالفناء يوقظ في النفس الرغبة في المقاومة المتمثلة في استمرار النسل، وبذلك تكون المرأة في سياق الموت - حبيبة كانت أو غير حبيبة - تعبيرا عن الحنين المضممر إلى الاستمرار والخلود. يقول «قيس بن عيزارة الهذلي»:

وقال نساء لو قُتِلت لساءنا

سواكن ذو الشجوى الذي أنا فاجع

رجال ونسوان بأكناف راية

إلى حُثْنٍ ثم العيون السدوامع\*

فنحن نلاحظ أن فكرة «القتل» قد أيقظت في عقل الشاعر ذكرى مجموعة من النساء، بعضهن صواحبه، وبعضهن بعض أهله. وإذا كان اقتران الموت بالجنس

---

\* يقول: مالكن تبكين، وإنما يبكي علي نسائي وأهلي. أكناف راية: الأماكن المحيطة بهذا الموضع. حُثْن: موضع.



في كلام هذا الشاعر يلوح ويختفي فإن اقترانها صريح ، أو قل : أغرّ أبلق في قصيدة  
«عبد يغوث» التي قالها يرثي بها نفسه حيث جهزه أسروه للقتل :  
وتضحكُ مني شيخنةٌ عبشميةٌ

كأن لم تـرني قبلي أسيرا يانيسا  
وظلّ نساء الحَيِّ حولي رُكّدا  
يراودن مني ما تريدُ نسائيا  
وقد علّمت عرسي مُليكةً أنني  
أنا الليثُ معدوا عليّ وعاديا\*

ونرى الأمر عينه في بعض مرثي «أبي ذؤيب الهذلي» ، يقول :

فإن تمس في رمسٍ «برهوة» ثاويا  
أنيسك أصداء القبور تصيحُ  
بذلتَ لهنّ القول إنك واجدٌ  
لما شئت من حلل الكلام مليحُ  
فأمكنةٌ مما يريدُ وبعضهم  
شقيٌّ لـدى خيراتهنّ نطيحُ\*\*

ومن عجب أن حديث الحب يقترن بحديث الموت أيضا في هذا الشعر  
فكأنهما يتبادلان المواقع على نحو يذكرنا بقول «آراغون» : «أوصدي الباب جيدا ،  
أريد أن أبوح لك بسر. الحب أقسى من الموت» . يقول «أبو ذؤيب الهذلي» في  
إحدى مرثيه :

فإن تصرمي حبلي وإن تتبـدلي  
خليلا ومنهم صالحٌ وسميحُ

---

\* عبشمية : نسبة إلى عبد شمس . لم ترى : على الالتفات ، وروي : لم ترى ، وفي هذه الرواية بحث  
طويل . عرسي : زوجي .

\*\* الرمس : القبر . رهوة : مكان . الأصداء : الهام ، ج صدى . نطيح : كاسف البال لا يصيب  
خيرا .

فإني صبرتُ النفسَ بعدَ ابنِ عنبس

وقد لَجَّ من ماءِ الشؤن لجوج\*

حقاً إن في شعر الهذليين ظاهرة تستوقف القارئ، وتحتاج إلى تعليل، فنحن نرى في هذا الشعر عدداً من المراثي مفتوحة بالغزل كما في قصيدة أبي ذؤيب هذه. وأنا أظن أن هذا الغزل ينحو منحى رمزياً، وأن هذه الصاحبة رمز للحياة الدنيا.

ولكن اقتران الحب بالموت في سياق واحد يلوح أحياناً في شعر العشاق المتيمين في هذا العصر كشعر المرقش الأكبر. ولكن هذا الاقتران يغدو ظاهرة تلفت النظر في الشعر العذري الأموي. يقول المرقش الأكبر:

وإذا ما سمعت من نحو أرض

بمحبٍّ قد مات أو قيل كادا

فـاعلمي غير علمٍ شكٍ بأنـي

ذاك وابكي لمُصْفِدٍ أن يُفَادى\*\*

ومن هذا الباب ما نراه في معلقة عنتره من مداولته بين حديث الحرب والموت، وحديث الحب.

وقد تخيل هؤلاء الشعراء أنفسهم ساعة الموت، فجزعوا لذلك وحزنوا، وصوروا ما يكون من غسلهم وترجيل شعورهم وإدراجهم في الأكفان وحملهم إلى حفرة القبر، وصوروا هذه الحفرة التي سماها الأفوه الأودي «بيت الحق»، وما هالوا عليها من التراب، كما صوروا حزن أهليهم وجزعهم فكأنهم يرثون الحياة أو الوجود الإنساني. وقد ظن محققا المفضليات أن الممزق العبدى أو ابن خذاق - لتنازعهما القصيدة - «قد انفرد بهذا التصوير المفصل لهذه الحال بين الشعراء»<sup>(٧)</sup>، وهو ظن مغلوج لا يحققه هذا الشعر فيستقيم، فقد صور هذه الحال الأفوه الأودي، وأبو ذؤيب الهذلي، وأشار إليها غير واحد من شعراء هذا العصر. يقول الأفوه:

---

\* الصرم: القطع. سميح: ليس عنده خير. ابن عنبس: رجل يرثيه. الشؤن: مجاري الدمع.  
لجوج: أراد وقد لجج دمع لجوج.  
\*\* المصفد: المقيد. أن يفادى: أراد ألا يفادى، أي لا يجد من يفتديه.

ألا علّـلاني واعلما أنني غـررُ  
وما خِلْتُ يُجديني الشَّفـاق ولا الحـذرُ  
وما خِلْتُ يُجديني أَسـاتي وقد بدت  
مفاصلُ أوصالي وقد شـخص البصرُ  
وجاء نساء الحي من غير أـمـرة  
زفـيفا كما زَفَّت إلى العَـطَنِ البـقـرُ  
وجـاؤوا بـماءٍ بـارد وبـغـسلـةٍ  
فيـالك من غُـسـلٍ سـيـتـبـعُه أثرُ  
فـنـائـحـةٌ تـبـكي وللنـوحِ دِرسـةٌ  
وأـمـرٌ لها يـبـدو وأـمـرٌ لها يُـسـرُ  
ومنهن من قد شـقّق الخـمـشَ وجـهـها  
مـسـلـبـةٌ قـد مـسَّ أحـشـاءُها العـبرُ  
فـرـمـوا لـه أثـوابـةٌ وتـفـجّـعـوا  
ورنَ مُـرِنـاتٌ وثـارَ بهِ النَّفـرُ  
إلى حـفـرةٍ يـأوي إلـيـها بـسـعيـه  
فـذلـك بيـتُ الحـقِّ لا الصـوفُ والشَّـعـرُ  
وهـالـوا علـيه التُّـرْبُ رطـبا ويـابـسا  
ألا كـلُّ شـيءٍ مـا سـوى ذاك يُـجـتـبـرُ<sup>(٨)</sup>

ومرة أخرى نجد في هذه القصيدة اقتران الموت بالمرأة في سياق واحد، ولا سيما تلك التي «شقق الخمش وجهها» أو تلك التي «وأمر لها يبدو وأمر لها يسر». وقد تخيل هؤلاء الشعراء الوحوش الضارية وسباع الطير وهي تأكل أجسادهم بعد الموت، أو أجساد من يرثونهم، وكانت الضبيع والنسور تؤرقهم فكانما هم يرونها رأي العين. يقول متمم بن نويرة وقد تخيل موته:

\* الغرر: التعريض للهلاك. الشفاق: الشفقة. الأساة: الأطباء. الزفيف: السرعة. العطن: المرعى. الغسلة: نبات الخطمي. رموا: أصلحوا. ثار به نفر: وثبوا عليه واجتمعوا ليحملوه. يجتبر: يقبل الإصلاح.



يَا لَهْفَ مِنْ عَرَفَاءِ ذَاتِ فِلِيلَةٍ  
 جَاءَتْ إِلَيَّ عَلَى ثَلَاثِ تَحَمُّعٍ  
 ظَلَّتْ تُرَاصِدُنِي وَتَنْظُرُ حَوْلَهَا  
 وَيُرِيئُهَا رَمَقٌ وَأَنِّي مُطْمَئِنٌّ  
 وَتَظَلُّ تَنْشِطُنِي وَتُلْحِمُ أَجْرِيًّا  
 وَسَطَ الْعَرِينِ وَلَيْسَ حَيٌّ يَكْذِفُ  
 لَوْ كَانَ سِيفِي بِالْيَمِينِ ضَرْبَتُهَا  
 عَنِّي وَلَمْ أَوْكَلْ وَجَنِبِي الْأَضْيَاعُ  
 ذَاكَ الضِّيَاعُ، فَإِنْ حَزَزْتَ بِمَدِيَّةِ  
 كَفِي فَقُولِي: مُحْسِنٌ مَا يَضَعُ (٩)\*

هذا رثاء حارٍّ للحياة، وتوجع قاس من الموت. انظر كيف عبّر عن الموت: «ذاك الضياع» فلا ضياع غيره، ولا رزء يعدله. إنه الفناء المطلق، فلن يبقى منه شيء حتى جسده ستأكله هذه الضبع!! وانظر إلى هذا التصوير النفسي الجميل، فهذه الضبع تراصده تنتظر موته بصبر نافذ، وتتلفت حولها قلقة خائفة، لا تجرؤ على الاقتراب منه لأنها تحس أن فيه بقية رمق، ولا تنصرف عنه لأنه على وشك الموت، فهي بين الرهبة والطمع والقلق تتنازعها. وانظر إلى تصويره البديع لنفسه وما فيه من المرارة والضعف والحسرة على ما كان من أمره، وما فيه من قوة «التخيّل» أيضاً. ولقد جزعت لو أن شيئاً ينفع!! ويتخيّل «ساعدة بن جؤية» هذه الضبع، ويصورها تصويراً ناطقاً بالحسرة والجزع والاستغاثة (١٠).

ويصوّر «أبو خراش» الطير وهي مقيمة بالضحى على جسد رجل يرثيه تأكله، فيتوجع ويتحسر:

\* العرفاء: الضبع سميت بذلك لعرف من الشعر في قفاها. الفليلة: القطعة من الشعر. تجمع: تطلع. تراصده: ترصده ليموت فتأكله لأنه مثقل بالجراح. الرمق: البقية من العيش. المطمع: هنا المرجو موته. تنشطني: تجذبني. تلحم إجريا: تطعم جراءها اللحم. العرين: الأجمة. الأضياع: الضائع.

لعمرو أبي الطير المربّة بالضحي  
 على خالدٍ لقد وقعنَ على لحمٍ  
 كُليهِ وربّي لا تحيثنِ مثلَــهُ  
 غداةً أصابتهُ المنيةُ بالردمِ  
 فلا وأبي لا تأكلُ الطيرُ مثلَــهُ  
 طويلَ النجادِ غيرَ هارٍ ولا هَشمٍ<sup>(١١)\*</sup>

وانظر إلى هذه الأيمان المتلاحقة وما فيها من الشعور بضراوة الموت والعجز أمامه ،  
 والحزن الذي يدمي القلب كالشوك على مصير «القوة» الفاجع !! وترصد «جنوب  
 أخت عمر ذي الكلب» مفارقة قاسية ، فتصوّر هذه «القوة الباسلة» والنسور تلهو بها  
 كالعدارى في جلابيها ، فتجتمع بين قسوة الموت وهو الحياة ، فكأن الموت جزء من  
 الحياة نفسها ، وسبب من أسبابها :

تمشي النسورُ إليه وهي لاهية  
 مشيَ العذارى عليهنّ الجلابيبُ<sup>(١٢)</sup>

ألم أقل مراراً: إن الطير ولاسيما سباعها رمز للشؤم والموت في هذا الشعر؟ وإن  
 هؤلاء الشعراء يرثون الحياة نفسها؟ إن فكرة «الجسد» في هذا الشعر كله فكرة جليلة ،  
 ولهذا رأينا الشعراء يجزعون لتلاشي «الجسد» كل هذا الجزع ، ويتوجعون من كل ما  
 ينال منه كالشيخوخة وضعف البصر والشيب وسوى ذلك . ولهذا السبب نفسه  
 نراهم يحتفلون به احتفالاً عظيماً في الغزل وشعر الفروسية ووصف الناقة وغير ذلك  
 من موضوعات هذا الشعر وأبوابه . وليس ذلك غريباً في مجتمع قانطٍ من البحث عن  
 الروح ، فهو لا يراها ولا يعرف كنهها ولا يستطيع أن يتصور مآلاً لها . ولا أعني بذلك  
 أنها لم تشغله ، فقد شغلته ، ولكنه أيس من معرفة سرها الغامض القصي ، فانشغل  
 بما يراه ويعرف حقيقته ويدرك مآله ، ونحن نرى في هذا الشعر إشارات يسيرة إلى  
 الروح كما نرى في القرآن الكريم إشارة واضحة إلى موقف العرب منها :

\* المربّة: المقيمة . لقد وقعن على لحم: أي كان قبل موته نمتاً . الردم: موضع . غير هار: غير  
 ضعيف ، وهشم مثل ذلك .

﴿ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً﴾ (١٣). وقد تساءل «امرؤ القيس» عن الروح ومصيرها، وحرار في أمرها، وخلق بهذا الشاعر العظيم الذي جارت عليه الدراسات والأخبار أن يؤرقه مثل هذا السؤال الكوني فتتضيقه الهَموم، وتسلبه راحة النوم، وتعوضه منها شوك السهاد:

بَيَّتَنِي بِهَمِّومٍ شُرِّعٍ  
خَلَسْتُ نَوْمِي وَأَحْذَنِي الشُّهُدُ  
لَيْتَ شَعْرِي وَلَيْتَ نَبْوَةُ  
أَيْنَ صَارَ الرُّوحُ إِذْ بَانَ الْجَسَدُ؟  
بَيْنَمَا الْمَرْءُ شَهَابٌ ثاقِبٌ  
ضَرَبَ الدَّهْرُ سَنَاهُ فُخِمَ (١٤)\*

إن تساؤلاً حائراً مؤرقاً كهذا لا يمكن أن يصدر إلا عن شاعر متأمل أرقه التفكير في مأساة المصير الإنساني. ونجد إشارة أخرى إلى الروح في شعر شاعر متأمل آخر هو «أبو ذؤيب» الذي هذه الحزن وقوضه كما تشهد بذلك مراثيه، فراح يتأمل أسرار هذا الكون العظيم. يقول:

وَمَا أَنْفُسُ الْفَتِيَانِ إِلَّا قَرَائِنُ  
تَبِينُ وَيَبْقَى هَامُهَا وَقَبُورُهَا\*\*

ونرى هؤلاء الشعراء يردون على الموت المتخيل أو المحقق بالكر إلى الماضي واستحضاره، فكأنهم يشهدون الموت على هشاشة الوجود الإنساني وعرضيته مهما جل هذا الوجود وعظم. إنهم يتنسمون عبق العمر الغابر الجميل وهو يتلاشى أمامهم كما تتلاشى الظلال ساعة الغروب، فلا يملكون إلا الحسرة والتوجع وانكسار الروح قبل غروبها. وتتعالى نغمة الحزن والفقد والتفجع فكأنهم يرثون الحياة الإنسانية — لا حيواتهم الفردية — ويؤبنونها ويتفجعون عليها. ومن أولى بهذا الرثاء وأحق من امرئ القيس؟:

\* بيّتي: يريد الخطوب التي ذكرها في البيت السابق. شرع: واردة على صدره خلست: سرفت. أحذتني: أعطتني. بان: فارق وغاب. \*\* تبين: تفارق.



إلى عِرْقِ الثَّرى وَشَجَّتْ عِروقي  
وهذا الموتُ يسلبُني شـبـابـي  
ونفسي سوف يسلبُها وجـرمـي  
فيلحقنني وشيكاً بالشراب  
ألم أنضِ المطيَّ بكل خـسـرق  
أمتُّ الطولِ لَماعِ السـراب  
وأركبُ في اللُّهـامِ المجرِ حتـى  
أنال مأكِلَ القُحـمِ الرِّغـاب  
وقد طوّفتُ في الآفاقِ حتـى  
رَضِيتُ من الغنـيمـةِ بالإياب (١٥)\*

وينهمر هذا الماضي في قلب «عبد يغوث الحارثي» انهماكاً كشؤبوب المطر، فيكتفه  
في جمل قصيرة متلاحقة يبتلعها جوف «كان» ونظائرها فلا يبقى منها أثراً  
وقد كنتُ نَحَّارَ الجَزَورِ ومعملَ الـ  
مطيٍّ وأمضي حيثُ لا حيِّ ماضيـا  
وأنحُرُ للشَّربِ الكرامِ مطيَّتي  
وأصدعُ بين القيتيينِ ردائيـا  
وكنْتُ إذا ما الخيلُ شَمَّصَها القنـا  
ليقاً بتصريفِ القنـاةِ بنانيـا  
كأنِّي لم أركبُ جواداً ولم أقـل  
لخيلي كُـرِّي نَفْسِي عن رجاليـا  
ولم أسبِ الزِقَّ السرويِّ ولم أقـل  
لأيسارِ صدقٍ: أعظموا ضوءَ ناريا\*\*

\* وشجت: اشتبكت واتصلت. الجرم: البدن. أنضي: أهزل. الخرق: الفلاة. الأمتُّ: الطويل.  
اللهم: الجيش الضخم، وكذلك المجر. القحمة: الشرف. الرغاب: الواسعة.  
\*\* الشرب: ج شارب. أصدع: أشق. القينة: المغنية، يريد أنه يعطي كلاً منها شطر ردايه.  
شمصها: نفرها. الليق: الظريف الرفيق الحاذق. القنـاة: الرمح. السباء: اشتراء الخمر.  
الروي: الممتلئ. الأيسار: الذين يضربون قداح الميسر.

إنها صروح من أوهام المجد تتقوض وتنهار متلاحقة بسرعة تلاحق هذه الجمل  
نفسها، فإذا كل شيء وهم وباطل وعبث وقبض ريح!! أليس هذا الشعر تأبيناً  
صريحاً للوجود الإنساني، وتفجعاً قاسياً عليه، وجزعاً من المصير ما بعده جزع؟  
وماذا يجدي النعي، والمرور على القبور، والتسليم عليها، والدعاء لها بالسقيا،  
وتذكر الماضي؟ إنَّ «لم» تستأصل هذا الماضي من جذوره فإذا هو أجذع نخل خاوية  
أو ورق جف فألوت به الصبا والدبور على حد تصوير «عدي بن زيد». يقول  
«الملمس»:

فمرّاً على قبري، فقوماً فسلمّا  
وقولا: سقاك الغيث والقطر يا قبر  
كأنّ الذي غيّت لم يله ساعة  
من الدهر الدنيا لها ورق نضر  
ولم تشقه منها بعذب مُمتنع  
برود حمته القوم رجاجة بكر  
ولم يصطبح في يوم.....  
.....  
ولم يرع العيس الكـوانس  
.....  
ولم يمدح القوم الهام...  
\*.....

أبكاء هذا أم غناء ناشج حزين. إنه صحوّة الروح ونارها قبل أن تطفئها رياح  
الموت العاتية.

لقد أفسد الموت الحياة، فعز المصاب، وظفر الحزن بالسرور، فماذا يفعل  
ذو المصاب الجلل؟

---

\* برود: أراد الثغر البارد. الرجاجة: المرأة المملثة.

يرتقي الشاعر القديم بتجربة الموت الفردية إلى أفق إنساني رحب، فيربطها بتجربة الموت الإنساني عامة حيث الفقد أشمل وأعمق، فهو راسخ في أصل الوجود الإنساني، والمصيبة أعم فهي ملازمة للبشر الفانين، والحزن ماء الناس الذي يشربونه ليل نهار. إنه يتأسى بالماضين، ويشاطرهم الحزن والبكاء أمام جنازة الحياة التي لم ترفع بتعبير «الحادرة» - يكون حول جنازة لم ترفع -.

يقول «متمم بن نويرة»:

ولقد علمتُ، ولا محالة، أنني  
للحادثاتِ، فهل تَرَبَّنِي أَجْزَعُ  
أفنينَ عاداً ثم آلَ مُحَرَّقٍ  
فتركتهنَّ بُلْداً وما قد جمعنوا  
وهنَّ كان الحارثانِ كلاهما  
وهنَّ كان أخو المصانعِ بُعْ  
فعددتُ آبائي إلى عرق الثرى  
فدعوتهنَّ فعلمتُ أن لم يسمعوا  
ذهبوا فلم أدركهنَّ ودعتهنَّ  
غُولَ أَتَوَّها والطريقُ المهيَّجُ\*

إنه يعلم أن الموت آت لا محالة، فيروض نفسه قبل أن يروضها الدهر، ويتأسى بالغابرين من بني الإنسان، ملوكاً كانوا أو غير ملوك، فيراهم جميعاً قد بادوا، فهم يتدفقون أفواجا منذ عهد آدم - عرق الثرى - في طريق الموت اللاحب الواضح. وقد كنا سابقاً نحدث أن الشاعر يرثي الوجود الإنساني عامة لا حالته الفردية وحدها، فها نحن أولاء نرى ونسمع ما كنا نحدث ونقدر. أليس هذا رثاء للإنسان مذ كان؟ أو ليس هذا الدوران حول فكرة «الفناء»، وهذا التكرار لها، وهذا الفناء الفردي حيناً

---

\* آل محرق: لقب بعض ملوك العرب. بلد: تراب. الحارثان: ملكان من ملوك العرب هما الحارث الأصغر والحارث الأكبر. المصانع: القصور. تبّع: ملك من ملوك اليمن. عرق الثرى: آدم لأنه خلق من الطين. الغول: ههنا المنية. المهيّج: البين الواضح.



والشامل حيناً آخر، تعبيراً حياً عن وطأة الإحساس بهذه الفكرة، ومحاولة مراوغة لترويض النفس عليها، وتدريباً على تذوق طعم الموت قبل وقوعه؟

ويردد «الأسود بن يعفر» وغيره من الشعراء هذه النغمات الشجية نفسها، ويقابل بين الحياة في تبرجها وزيتها ولهوها والموت في صرامته وجده، فإذا كل شيء إلى «بلى ونفاد». وهذه هي مأساة المصير الإنساني التي ظلت تؤرق كبار الشعراء في هذا العصر، وفي غيره من العصور أيضاً. يقول:

ماذا أؤمِّلُ بعد آل محرقٍ  
تركوا منازلهم وبعداً إيادٍ  
أهل الخورنق والسدير وبارقٍ  
والقصر ذي الشرفات من سِنَدادٍ  
جرت الرياح على مكان ديارهم  
فكأنما كانوا على ميعادٍ  
ولقد غنوا فيها بأنعم عيشةٍ  
في ظلِّ مُلكٍ ثابت الأوتادِ  
فإذا النعيمُ وكلُّ ما يُلهى به  
يوماً يصيرُ إلى بلى ونفادٍ\*

لم تكن فكرة «الخلود» بعيدة عن عقل الشاعر القديم، فقد كانت تؤرقه وتشقيه، ولكنه أخطأ الطريق إليها إلا ما رأيناه من إشارات لدى بعض الشعراء كحاتم وعروة، فزاده هذا الخطأ شقاء، فلم يعد يرى لروحه مخرجاً من هذا الفناء الذي يحاصرها ويسد آفاقها. ومضى الشعراء يلتمسون لتجربة الموت الفردي ولمأساة المصير الإنساني عزاء من منبع آخر، فارتقوا بهما وربطوهما «بتجربة الموت الكونية» حيث يعزف الكون كله نشيد الفقد، ويردد تراتيل الفناء، وحيث ينعب غراب الموت وحده. تأملوا هذا الكون، وقلبوا النظر في جنباته، فلم يروا حقيقة أخلد من حقيقة «الموت»، فإليها تمضي المخلوقات كلها وإليها تصير. لقد اتسعت دائرة «الرؤية»،

\* إياد: قبيلة. الخورنق: قصر بالحيرة. السدير: قصر أو نهر بالحيرة. بارق: ماء بالعراق. سِنَداد: نهر قريب من الحيرة، غنوا: أقاموا.

و قرن حبل الموت مخلوقاً بآخر، وصاح بهم صائح الرحيل، فساروا في طريقه اللاحبة إلى بحر الفناء الأبدي . وهكذا طفق هؤلاء الشعراء يقرنون تجربة الموت الإنساني بتجربة الموت لدى المخلوقات الأخرى كالثور الوحشي وحمار الوحش والقطاة والنسور وغيرها . وهم في ذلك يتأسون بهذا الموت الكوني، ويستمدون منه العزاء، ويرمزون بموت هذه المخلوقات لموت الإنسان، ويشبعون أحاسيسهم ونفوسهم بمعاني الفقد، ويتحررون من وطأتها الباهظة في آن معاً، وينفذون من وراء هذا الموت إلى التأمل والاعتبار، وبث رؤاهم وتصوير مواقفهم من هذا الكون الجليل . وقرأ في مرثي الهذليين تجد موت الإنسان مقروناً بموت المخلوقات الأخرى في معظم الأحيان، وهم يقصون قصص هذه الحيوانات وما كان من أمرها وبأسها ومنعتها في الحياة قبل أن يصرعها الموت على نحو ما يقصون ما كان من أمر المرثي ومجده في الحياة قبل أن يصيح به صائح الردى . وهم يبدوون كثيراً من هذه القصص بالحديث عن الدهر الملتبس بالموت كما مرّ بنا، وما أكثر ما تتردد في هذا الشعر العبارات المتشابهة الدالة على حتمية الموت كقولهم: «والدهر لا يبقى على حدثانه»، «أرى الدهر لا يبقى على حدثانه»، «تالله يبقى على الأيام . . .»، «فعيني لا يبقى على الدهر . . .»، «والله لا يبقى على حدثانه»، «ولا يبقى على الحدثان»، «والله لا يبقى على حدثانه»، «ولله فتخاء الجناحين . . . الخ . . . وقد نجد هذه القصص الرمزية في غير شعر الهذليين، ولكنها لا تستفيض هذه الاستفاضة التي نراها في شعر «بني هذيل» . ولعل أشهر قصيدة في هذا الباب هي قصيدة «أبي ذؤيب» العينية التي قالها في رثاء أبنائه، فبدأها بالحديث عن المنايا والدهر وتصوير حاله بعد فجيئته بأولاده وكيف تخزمتهم المنية، ثم صار إلى قصص ثلاث سردها وأطال في سردها هي قصص ثور وحشي، وحمار، وبطلين من بني الإنسان، وختمها كلها كما بدأها بحديث الموت، فكأننا أمام رثاء كوني شامل، فهو لا يرثي أبنائه وحدهم، ولا الوجود الإنساني وحده، بل يرثي المخلوقات جميعاً!! وقد كتب كل من الأستاذين الجليلين الدكتور «كمال أبو ديب» في كتابه «الرؤى المقنعة»، والدكتور «مصطفى ناصف» في كتابه «صوت الشاعر القديم» دراسة قيمة لهذه القصيدة، فلم يترك لي شيئاً كثيراً يستحق أن أشقى به .

لقد أرهق الموت عقل الشاعر القديم، وكدر صفو حياته، فبدت له هذه الحياة بهشاشتها وضعفها موتاً مرجأً أو معلقاً، وغالته مأساة المصير، وأخطأت روحه الطريق إلى الخلود، وغاب عنه أن الخلود المتاح للبشر الفانين ليس خلود الجسد، لكنه خلود آخر، وأتى له أن يدرك ذلك؟ وجار به التأمل والتفكير وهو يرقب حياة المخلوقات الأخرى، فانطوى على شوك العجز ومرارة القنوط، وطفق يندب «الوجود الإنساني» ويؤبنه ويتفجع عليه.

\*\*\*

### مشكلة الحياة

وكانت مشكلة «مشكلة الحياة ونواميسها» من المشكلات الكبرى التي شغلت عقل الشاعر القديم وأهمته، بل لعلها هي التي أثارت عقله للتفكير في مشكلة «الموت»، فما كان الموت ليعني شيئاً لولا هذه الحياة. وقد حاول الشعراء استبطان هذه القضية رغبة في الوقوف على أسرارها ومعرفة نواميسها. لكنهم لم يتأملوها تأملاً ميتافيزيقياً إلا أحياناً قليلة على نحو ما فعل «امرؤ القيس» حين رأى مجافاتها للمنطق وبعدها عنه، فهي توزع الأقدار بين بنيتها توزيعاً غامضاً غريباً فكأن الأسباب منفكة عن النتائج فيما يراه من أمرها:

لَا يَضُرُّ الْعَجْزُ ذَا الْجَسَدِ وَلَا

يَنْفَعُ الْمَحْرُومَ إِضْغَاعٌ وَكَـ

عَاجِزُ الْحِيلَةِ مَسْتَرْخِي الْقُوَى

جَاءَهُ الدَّهْرُ بِمَالٍ وَوَلَدَ

وَلَيْبٌ أَيْسَرُ ذُو حِيلَةٍ

مُحَكَّمُ الْمِرَّةِ مَأْمُونُ الْعُقَدِ

حَصَّهُ الدَّهْرُ وَغَطَّى حَزْمَهُ

وَانْتَضَاهُ مِنْ عَبِيدٍ وَسَبَسَدُ (١٦)\*

\* الجد: الحظ. الإيضاع: ضرب من السير. القوى: ج قوة. أيد: قوي. المرة: شدة الفتل، أمررت الخيل: أحكمت فتله. مأمون العقد: أي يؤمن انحلالها. حصه الدهر: أسقط عنه ماله ونشبهه. انتضاه: سلّه وأخرجه. السبد: الشعر، وأراد المعز.



إنه يرى أموراً لا يستطيع فهمها أو تعليلها، فرب عاجز ضعيف أقبلت عليه الحياة فأمدته بأسباب العيش وزيتته، ورب عاقل قوي يقدر الأمور حق قدرها، ويحتاط لها أدبرت عنه الحياة إدباراً قاسياً فذهبت بهاله ونشبه!! ولا ينجو الشاعر من هذه البلبلة والخيرة بيسر، ولكنه يربط ما يراه - وقد حيل بينه وبين المعرفة - بالدهر حيناً وبالخط حيناً آخر، فلا يضير صاحب الخط أن يكون عاجزاً، ولا ينفع سيء الخط أن يكون مجداً لا يكف عن العمل والتدبير. أليس هذا واحداً من الأسرار الأبدية التي أزلت وما تزال تؤرق الإنسان في كل أرض وجيل؟ وقد ردّد عدد من الشعراء هذه المعاني، ولم يجاوزوا ما قاله امرؤ القيس . يقول علقمة الفحل :

وَمُطْعَمِ الْغَنَمِ يَوْمَ الْغَنَمِ مُطْعَمُهُ

أَنْتَى تَسُوجَّةٌ وَالْمَحْرُومُ مَحْرُومٌ

ويدعو «عبيد بن الأبرص» المرء إلى العيش كما يشاء لأن الغايات والأقدار مجهولة :

أَفْلَحَ بِمَا شِئْتَ فَقَدْ يُبْلَغُ بِالضُّمِّ

عَفِ وَقَدْ يُجَدَّعُ الْأَرِيبُ\*

وقد تكون الشكوى من الدهر في بعض المواقف موصولة بهذه المعاني . ولكن الشعراء عامة لم يتأملوا هذا الجانب من الحياة تأملاً طويلاً، بل انصرفوا إلى تأمل الحياة نفسها بدلاً من تأمل أسبابها مكتفين بربط هذه الأسباب بالخط والدهر.

لقد كانت «الحياة» موضوعاً خصباً للتأمل والتفكير. وأول ما يلفت النظر هو ارتقاء الشاعر القديم بهذا الموضوع إلى مستوى كوني شمولي، فهو لم يقتصر على التفكير في الحياة الإنسانية وحدها - وإن انطلق منها -، بل ضم إليها حياة المخلوقات الأخرى، وبذا اتسعت دائرة «الرؤية»، وارتقى التفكير ليكون تفكيراً شمولياً يقيم بين الظواهر المختلفة صلات رحم ووشائج قربي، ولكنه لا «يفلسف» هذه الظواهر ويرتقي بها إلى مرتبة «التجريد»، بل يظل دانياً يرف بجناحيه فوقها، ويحاول أن يقيم بينها العلاقات والأسباب. بعبارة أخرى أدق وأوضح: إننا أمام

\* أفلح بما شئت : عش كما تشاء .

إدراك شعري «فني» للحياة الكونية تظهر فيه صورتها الحية الممّوهة بالصدق الواقعي . ولسنا أمام فكرة فلسفية تجريدية عن هذه الحياة .

وإذا كنا نحاذر أن نقع في شرك «التجريد» وردّ الشعر إلى مقولات فلسفية جرداء فإننا نحاذر المحاذرة نفسها أن نقع في شرك «التبسيط» وردّ الشعر إلى نقل تسجيلي «فوتوغرافي» للواقع . بعبارة أخرى : نحن أمام شعراء لا يصورون الواقع - أو ما يبدو واقعاً - من أجل تصويره ، بل كي ينفذوا من وراء هذا التصوير للتعبير عن رؤيتهم لهذا الواقع وموقفهم منه . وسوف يجدهنا هؤلاء الشعراء إذا صدقنا مزاعمهم ، ومضينا نقصّ أثرهم دون أن نتمهل ونتبّه ونكثر من الالتفات حولنا . إن كثيراً مما يتكرر في هذا الشعر ويبدو مستقراً أو كالمستقر - من صيغ لغوية ومعان وصور وموضوعات - يحتاج إلى يقظة عالية - أكاد أقول : إلى روح شاعرة - للنفاذ إلى صميمه ، ومحاولة استنطاقه وفهمه .

وقد بدا لي أن العلاقات بين المخلوقات في هذا الشعر - في كثير جداً من الأحيان - ليست علاقات مودة وتعاطف ، ولا علاقات تناغم وانسجام ، ولا علاقات حوار ، بل هي علاقات صراع مستمر لا يكاد يهدأ . فالبشر في صراع دائم ، والمخلوقات الأخرى في صراع مستمر ، والبشر وهذه المخلوقات في صراع أبدي ، وهؤلاء جميعاً والطبيعة في صراع لا ينتهي ولا يتوقف . والقوة هي سبيل هذا الصراع وأداته والفيصل فيه . وقد يكون تزيّداً لا ضرورة له أن أسوق الشواهد على حروب القبائل ، فقد كانت حياتها قبل فجر الإسلام ملطخة بالدماء . ولم تكن هذه الحروب بين القبائل المتباعدة في أرحامها فحسب ، بل كانت بين القبائل المتراحة التي تجمعها أصرة رحم واشجة على نحو ما نعرف من أمر حرب «البسوس» التي شبّ ضرامها عالياً بين ابني وائل «بكر وتغلب» أو من حرب «داحس والغبراء» التي تأججت نارها بين «عبس وذبيان» . وقرأ «أيام العرب» في «الأغاني» وفي غيره من مصادر الأدب والتاريخ تجد سيلاً من أخبار هذه الحروب الجاهلية . وكان الشعر ينقّر من هذه الحروب حيناً ، ويحضّ عليها معظم الأحيان ، ويصورها في كل حين . وأنا أعرف كما أعرف غيري أن كتاباً قائماً برأسه يضيق عن كل هذا الشعر الذي تراشقت به القبائل كما تراشقت بالسهام ، ولكنه - على كثرته الكاثرة - معروف ذائع في الكتب

الدائرة بين الناس . ولا غرابة - والحال هذه - في أن يكون باب «الحماسة» هو أعرق أبواب شعرنا القديم وأظهرها . وليس من همي الحديث عن هذا الباب بل النص عليه . وحسبي أن أقف على واحدة من القصائد «المنصفات» - وهي القصائد التي أنصف فيها الشعراء أعداءهم - للمفضل النكري قالها في حرب بين قومه وقبيلة أخرى تربطهم بها صلة القربى :

مشيننا شطـرهم ومَشُوا إلينا  
وقلنا : اليوم ما تُقضى الحقوقُ  
بكلِّ قـرارةٍ وبكلِّ رَيعٍ  
بنـانٍ فتىً وجمجمةً فليقُ  
فأشبعنا السباعَ وأشبعوها  
فراحت كلُّها تتقُّ يفوقُ  
تركنا العُرجَ عاكفةً عليهم  
وللغـربـانِ من شِبعٍ نغيقُ  
فأبكيننا نساءهم وأبگـوا  
نساءً ما يسوعُ هنَّ ريقُ  
يُجاوبنَ النِّياحَ بكلِّ فجـرٍ  
فقد صَحِلَتْ من النـسـوجِ الحـلـوقُ  
فلما استوثقوا بالصبرِ منّا  
تُذكرُ العشائرُ والحزيقُ (١٧)\*

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من تصوير حدة الصراع بين هاتين القبيلتين المتراحتين ، فقد قتل من الفريقين خلق كثير ، فشبعَت السباع والضباع والغربان من جثث هؤلاء القتلى ، وناحت النساء على قتلاها حتى بحت حلوقها من النشيج . ثم تذكر الطرفان حقوق القربى ، فصار كلاهما إلى ما تقتضيه هذه

\* ما تقضى الحقوق : قضاء الحقوق . القرارة : المطمئن من الأرض . الريع : المرتفع . التتق : الممتلىء . يفوق : أخذه البهر . العرج : الضباع . صَحِلَتْ : بحت . الحزيق : الجماعة .



الحقوق من إطلاق الأسرى والجنوح إلى السلم . وليس في هذا الذي أقوله جديد .  
فهو - كما قلت - شائع ذائع . ولكن الذي يلفت النظر هو صدر القصيدة الذي  
أخلصه الشاعر لحديث « الحب » :

ألم تـرَ أن جـيرَتنا استـقلّوا  
فـنـتـنـسـبا ونـيتـهم فـرـيقُ  
فـدـمـعـي لـؤلؤ سـلس عـراهُ  
بـجـرُّ عـلى المـهـاوي مـسا يـليقُ  
عـدّت مـا رُمت إذ شـحـطت سـليمي  
وأنت لـذكـرِها طـرب مشـوقُ  
فـودّعـها وإن كـانت أنـاة  
مـبـتـلـة لها خـلق أنـيق\*

ليس في هذا الغناء الناشج الحزين أمر واحد لا يهز القلب ، فقد ارتحل جيرانهم  
عنهم ، وتقطعت الأسباب بينهم وبين هؤلاء الجيران ، فغدا لكل فريق نية أو وجهة  
سفر تخالف وجهة سفر الآخر وتفارقها ، فأجزعه الفراق وأبكاه بكاءً غزيراً فكأن  
دموعه حبات لؤلؤ خانها السلك فانفطرت وتهاوت ليس لها ما يحبسها عن السقوط .  
وقد جاوزت حبيته الطاعنة «سليمي» كل ما كان يطلبه ويبتغيه ، فهو مشوق محزون  
لفراقها ، ولكنه لا يملك إلا أن يودّعها على ضيق وشوق وحزن ، ويذكر أناتها  
وحلمها وجمالها .

لقد قلت غير مرة : إن مواقف الوداع مواقف عاطفية تصلح لحمل دلالات رمزية  
وهاجة . وليست تخطيء العين ما في حديث هذا الشاعر من الرمز الذي يخطف  
وميضه البصر . فليست «سليمي» وأهلها سوى رمز للقبيلة المعادية التي تصلها  
بقبيلة الشاعر صلة القربى . وقد كانت القبيلتان قبل الحرب تعيشان في أمن  
وطمأنينة تُظللها علاقات الجوار والود ، ثم وقعت الحرب فتفرق الشمل واختلفت

---

\* استقلوا: ارتحلوا. النية: وجهة المسافر. فريق: متفرقة. العرى: طوق القلادة. يليق: يثبت.  
أناة: حليلة. مبتلة: تامة الخلق.

وجهاً النظر، وصارت كل منهما إلى ما تراه دون غيره، وحزن الشاعر وبكى من هذه الحرب التي عبثت بالصفاء والود والجمال، وقد جاوزت هذه الحرب كل ما كان يتوقعه الشاعر فأورثته الهمّ والدمع، وراح يذكر ما كان من خصال هؤلاء الأعداء وأناتهم وحلمهم وجمال جوارهم، فلا تزيده الذكرى إلا شوقاً وطرباً. سليمان وقومها رمز للقبيلة الأخرى، ورحيلهم رمز للحرب، وبعدهم (شحطت سليمان) رمز لبغي هذه الحرب وتجاوزها كل توقع، وبكاؤه على رحيل «سليمان» بكاء على ما صارت إليه القبيلتان، وشوقه وطربه إلى الحبيب المفارق رمز لأيام الود والصفاء والحب الغابرة، وجمال هذه الحبيبة وتماثل خلقها واكتماله رمز لبطولة هؤلاء الأعداء الأقارب، واعترافه وإقراره بهذا الجمال رمز لاعترافه وإقراره ببطولة هؤلاء الأعداء. فهل نستغرب بعد هذا كله أن تظهر روح الإنصاف في هذه القصيدة، فيقال لها: «المنصفة»؟

أرأيت كيف يكون الشعر رمزاً، وكيف تجري في عروقه روح الفن الساحرة؟ وهل نصدق الشاعر فيما كان يزعمه أو يوهّم به من أمر الحب والغزل؟ إنه يمكر بنا، ويخادعنا هذه المخادعة الفنية الآسرة.

فإذا نظرنا في موضوعات هذا الشعر وأبوابه الأخرى ألفينا هذا الصراع عينه، ورأينا «القوة» تفجّ غمار هذا الشعر، وتعلن نفسها ربيّته وكاتمة أسرارها، لا فرق في ذلك يذكر بين كثير من أغراض هذا الشعر كما يسميها الباحثون.

يرثي عبد يغوث نفسه قبل الموت، فإذا هو يستعرض قوته وبسالته ويطشه بالأعداء:

وكنّت إذا ما الخيل شَمَّصَهَا القنا  
لبيقاً بتصرفِ القنّاةِ بنانيّا  
وعاديةٍ سَومَ الجرادِ وزعتُها  
بكفي وقد أنَحّوا إلى العوالي\*

ويرثي «دريد بن الصمة» أخاه، فتبرز صورة الحرب:

---

\* شَمَّصَهَا: نفرها. القنا: الرماح. العادية: الخيل. سوم الجراد: انتشاره في المرعى. وزعتها: كفتها. أنَحّوا: وجهوا. العوالي: الرماح.

وإن يكُ عبدُ اللهِ خَلَى مَكَانَهُ  
فَمَا كَانَ وَقَافاً وَلَا طَائِشَ الْيَدِ  
رَيْسُ حُرُوبٍ لَا يَزَالُ رُبَيْئَةً  
مَشِيحاً عَلَى مُحَقَّقِ الصُّلْبِ مُلْبِدٌ<sup>(١٨)\*</sup>  
وترثي الخنساء أخاها «صخرأ» فإذا هو:  
حَمَالُ الْوَيْيَةِ، هَبَّاطُ أَوْدِيَةِ  
شَهَادِ أَنْدِيَةِ، لِلجَيْشِ جَرَّارِ

وما من حديث عن «الشيب والشباب» إلا وهو معطوف إلى الحديث عن القوة والتفتي إلا نادراً. وما من مديح مستملح إلا وحديث القوة فيه يضارع أحاديث القيم الأخرى وينافسها، وقل مثل ذلك في الاعتذار. وينبغي أن نتذكر أن هذه «القوة» تعبت بالقيم الأخرى وتخلخلها، وتنزع الطمأنينة من نفس الشاعر في كثير من الأحيان. انظر إلى قول «النابعة» في «النعمان بن المنذر»:

فَأَنْتَ رَبِيعٌ يَنْعَشُ النَّاسَ سَيُّئُهُ  
وَسَيْفٌ أَعْيَرْتُهُ الْمَنِيَّةُ قَاطِعٌ<sup>\*\*</sup>

هل نستطيع أن نفهم هذا البيت على وجهه دون أن نتصور هذا السيف مسلطاً على رؤوس هؤلاء الناس الذين ينعشهم بعطائه؟ أليس الموت والحياة بيد الممدوح يوزعهما حسب مشيئته على الناس؟ وقل مثل ذلك في صورة نهر «الفرات» المشهورة في مدحه له:

وَمَا الْفَرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيحُ لَهُ  
تَرْمِي غَوَارِبُهُ الْعَبْرِينَ بِالزَّبْدِ  
يُمَدُّهُ كُلُّ وَادٍ مَتَرَعٍ لَجِبٍ  
فِيهِ رَكَامٌ مِنَ الْيَنْبُوتِ وَالْخَصَدِ

\* خلى مكانه: مات. الوقاف: المحجم عن القتال. الربية: الطليعة. المشيح: الجاد. المحقوقف: المعوج. الملبد: الفرس عليه لبد السرج.  
\*\* السيب: العطاء



يَظُلُّ مِنْ خَوْفِهِ الْمَلَأُ مَعْتَصِماً

بِالْخِيزَرَانَةِ بَعْدَ الْإَيْنِ وَالنَّجْدِ

يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نَافِلَةٍ

وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَسَدٍ\*

ولا يخفى ما في هذه الصورة من بشائر الحياة ونذر الموت، فالفرات هو باعث الخصب والحياة، وهو أيضاً هذا النهر الغاضب الذي يجتث الحياة ويدمرها، هو الذي ييسر الحياة على الملاحين وهو الذي يعصف بهم ويلقي الرعب في قلوبهم حتى يوشك أن يطويهم. إنه صورة حية أو رمزية لهذا الممدوح الذي يتعانق في كفه النقيضان «الموت والحياة» أو «القوة والكرم»<sup>(١٩)</sup>. ولست أحب أن أمضي في الاستظهار على هذه الحقيقة، فحياة الناس في هذا الشعر تظللها الحراب والسيوف، وتحميها القوة أو تبطش بها، وقانون الحياة الخالد هو «الصراع».

وليس الصراع وقفاً على الحياة الإنسانية وحدها، بل هو ظاهر بارز في حياة المخلوقات الأخرى. وإذا دل هذا على أمر فإنما يدل على تصور هؤلاء الشعراء للكون ونواميسه، فهم يتصورون هذا الكون ميدان معركة كبرى يختلف أبطالها، فهم بشر أحياناً وأحياناً مخلوقات أخرى، ويغيب هؤلاء الأبطال فيخلفهم فرسان آخرون يعيدون سيرة أسلافهم وهكذا. ميدان المعركة واحد، وأبطالها مختلفون متعاقبون، ولكن جوهرها ثابت لا يتغير، وغايتها واحدة لا تتحول ولا تتبدل، فليس ثمة معركة بلا صراع، وليس من هدف لهذا الصراع سوى المحافظة على البقاء أو على الحياة وافرة خصبة. إن الصراع هو جوهر الحياة الكونية وناموسها الخالد، فليست تستقيم إلا به. هذا هو الدرس الذي نتعلمه من الشاعر القديم، فهل ما نزال في حاجة إليه؟ يتوعد «عميرة بن جعل» رجلين، وينعت سلاحه الذي أعده للقائهما، ويبدأ قصيدته بالحديث عن أطلال الحي، فقد مضت عليها السنون فعفت آثارها، ولم تبق منها غير النوى ومرابط الدواب الدارسات، وبقية من حطب ذعدتها الريح

---

\* غواربه: أمواجه. العبران: الناحيتان. الركام: الحطام. الينبوت: شجر. الخضد: ما تكسر. الخيزرانة: سكان السفينة. الأين: الإعياء. النافلة: العطاء الزائد.

والأمطار فهي مبعثرة في كل مكان ، ثم يمضي في حديثه قائلاً :

قَفَارٌ مَرُورَةٌ يَحَارُّ بِهَا الْقَطَا

يَظَلُّ بِهَا السَّبْعَانِ يَعْتَكَانِ

يُثِيرَانِ مَنْ نَسَجَ التَّرَابَ عَلَيْهَا

قَمِصَيْنِ أَسْهَاطاً وَيَرْتَدِيَانِ (٢٠)\*

لقد أقفرت هذه الديار فلا نبات فيها ولا ماء (مروراة) ، وهي لبعدها بحار القطا فيها ، ولذا فإنها لغيره أشد حيرة لأن العرب تضرب المثل به في الاهتداء . ولئن أقفرت هذه الديار من البشر لقد أمست ميداناً للوحوش الضارية تتعارك وتتصارع فيها !! وقد تقول في هذا النص قولاً متفرقاً ههنا وههنا ، ولكنني أرجو ألا يغيب عنك أمران هما : هذا الصراع الذي يحكم حياة هذه السباع كما يحكم حياة البشر ، وهذه البنية الشعرية الرامزة . إن صراع هذه السباع رمز للصراع بين الشاعر وخصميه وترشيح لهذا الصراع . ما في ذلك ريب . ولكن ما ظنك بهذا القطا - وهو رمز الهداية - الذي يحار في هذه الديار؟ هل نخطيء إذا ظننا أن صورة القطا ههنا رمز - وقد يكون لا شعورياً - لإحساس الشاعر بالحيرة في هذه الحياة؟ ولعل هذه الحيرة وما رافقها من مشاعر الضياع هي التي جعلت الشاعر يعتد بسلاحه الذي أعده لمواجهة الخصمين أو المجهول القادم .

وزعم «النابغة الذبياني» أن فرسه قد ألحقته بأول الخيل - ولم يكن النابغة فارساً معدوداً في قومه ، فكيف استقام له هذا الزعم؟ - ، ومضى ينعتها ويصور سرعتها ، وانتهى به التصوير إلى تشبيهها في سرعتها بالقطاة ، فاستطرد في الحديث عن هذه القطاة ، وقص ما كان من أمرها وأمر الصقر على عادة أولئك الشعراء في الاستطراد في معرض الصورة . قال :

أَوْ مَرُّ كُدْرِيَّةٍ حَذَاءً هَيَّجَهَا

بَرْدُ الشَّرَائِعِ مِنْ مَرَّانٍ أَوْ شَرِبْتُ

---

\* مروراة : لا نبات ولا ماء فيها . السبع : المفترس من الحيوان . يعتركان : يلتمس كل منهما أكل الآخر من الجذب . الأسباط : البالية ههنا .

أهوى لها أمغرُ الساقين مختضعُ  
خُطومُهُ من دمَاءِ الطيرِ مختضبُ  
حتى إذا قبضتْ أظفَارُهُ زَقْباً  
من الذَّنَابِي لها أو كَادَ يَقْتَرِبُ  
نَجَتْ بِضَرْبِ كَرَجِ العينِ أَبْطُوهُ  
تعلو بجوؤِ جَوْهَا طَوْرًا وتَنْقَلِبُ  
حَذَاءُ مَدْبِرَةٍ سَكَاءُ مَقْبَلَةٍ  
للماءِ في النحرِ منها نَوطَةٌ عَجَبُ  
تسقي أزيغَبَ تُرويه مُجَاجَتُهَا  
وذاك من ظِمْمِهَا في ظِمْمِهِ شُرْبُ  
مُنْهَرَتِ الشَّدَقِ لم تَنْبُثْ قَوَادِمُهُ  
في حَاجِبِ العينِ من تَسْبِيهِ زَبَبُ\* (٢١)

إنها قطاة سريعة هاجها الطعام والماء البارد فجذت في طيرانها إليهما، فأبصرها صقر  
مدرب على صيد الطير، فانقض عليها يفرسها، فقبضت أظفاره بعض ريش ذنبها،  
فأحست الخطر، فضمت جناحيها وراحت تضرب بهما الفضاء خائفة مذعورة حتى نجت  
منه، ووصلت إلى عشها حيث ينتظرها فرخها الأزغب الذي لم تنبت قوادم جناحيه بعد  
فهو لا يستطيع النهوض أو الطيران، وقد ألوى به العطش أو كاد، فراح يفتح شذقه  
الواسع، وراحت تسقيه مما ادخرته في حوصلتها وقت ورودها الماء.

وأول ما ينبغي علينا أن نستبعده هو زعم الشاعر إذ أردنا أن نفهم هذا النص فهماً  
معقولاً، فلم يكن غرض الشاعر من حديث هذه القطاة تصوير سرعة الفرس، ولا أظن  
أن تصوير الفرخ وضعفه يغذي فكرة (السرعة) المزعومة. وإذن فقد كان الشاعر يرمي إلى

---

\* الكدرية: القطاة. الحذاء: السريعة. مران: قرية كثيرة العيون والآبار والمزارع. الشرب: الطعام  
الذي إذا أكلته شربت عليه. أمغر الساقين: صقر. مختضع: منقض. الزغب: صغار الريش.  
الذنابي: ذنب الطائر. الضرب: الإسراع ههنا. كرجع العين أبطوه: سريع جدا بمنزلة رد الطرف.  
الجوؤ: الصدر. سكاء: لا أذن لها. النوطة: الحوصلة. المجاجة: ما مجت في منقاره. الظم:  
وقت الشرب. منهرت: ، واسع. التسبيد: وقت طلوع الريش. الزبب: كثرة الريش.



أمر آخر غير السرعة . كان يريد أن يصور «الصراع» من أجل البقاء ، فهذا الصقر يريد قنص هذه القطاة لأن بقاءه مرهون بما يصيد ، وهذه القطاة تجدد في الطيران لأن حياتها وحياة فرخها مرهونتان بنجاتها . ولا يخفى تعاطف الشاعر مع هذه القطاة وفرخها ، فهو يصور هذه القطاة في ضعفها وخوفها وطيرانها ، ويعجب من هذا الطيران ومن هذه الحويصلة التي تدخر فيها أسباب الحياة لفرخها «للماء في النحر منها نوبة عجب» ، أو قل : هو يصور هذه الأمومة الحانية الرؤوم «تسقى أزيغب ترويه مجاجتها» ، وهذه الطفولة الضعيفة المغلوبة على أمرها فيكاد ينقل إلينا عدوى الإحساس بالشفقة والتعاطف . ولقد قلت سابقا إن الناس يتعاطفون مع «الضعيف» لأنهم يحسون فيه معاني الضعف الإنساني ، وينفرون من «القوي» ولو أثار إعجابهم لأنهم يحسون أنه يهددهم . ولعل هذا هو سر تعاطف «النابعة» مع هذه القطاة وفرخها . هل أقول : إن القطاة معادل شعري للإنسان في ضعفه وهموم حياته ، وإن الصقر معادل شعري للقوة وجبروتها؟ وليس ذلك بعيدا عن الصواب ، بل لعله الصواب عينه ، فنحن نرى هذا الصقر وغيره من سباع الطير كالعقاب ترمز للقوة التي تفتك بالمخلوقات الضعيفة في أكثر من قصيدة في هذا الشعر . ومن يقرأ مراثي الهذليين يجد صدق هذا الرأي وسداده<sup>(٢٢)</sup> . ومهما يكن من خلافنا حول هذه الرموز فإننا لن نختلف في أن «النابعة» كان يصور «الصراع» من أجل البقاء في عالم الطير، وكان مشغولا بهذه القضية ومهتما بها أكثر من انشغاله أو اهتمامه بسرعة الفرس .

ويتحدث «عبيد بن الأبرص» في معلقته عن هذا الصراع حديثا صريحا حينما ورامزا حينما آخر . يقول في حديثه عن أطلال الديار:

وَبُدِّلَتْ مِنْ أَهْلِهَا وَحُوشًا

وغيّرت حالها الخطوبُ

أَرْضَ تَوَارِثُهَا شَعُوبُ

وكلُّ من حلَّها محروبُ

إمّا قتلٌ وإمّا هالكٌ

والشيبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ\*

\* شعوب: المنية . محروب: مسلوب .

إن الموت هو الذي يرث الأرض، وكل من حلّها محروب، فهو إما قتل وإما هالك. وإن الصراع - والقتل ذروته - هو قانون الحياة الكونية الذي تخضع له حياة المخلوقات جميعاً. ولا يلبث «عبيد» أن يحدثنا عن فرسه المشرفة الحادة البصر كأنها «عقاب». ثم يستطرد في وصف هذه «العقاب» المدربة على الصيد. ويصور هذه العقاب وقد قضت ليلتها على رابية لا تأكل ولا تشرب كأنها عجوز يمنعها الشكل من الطعام والشراب، فلما أصبحت في غداة باردة والجليد يتساقط عن ريشها أبصرت ثعلباً بعيداً تفصله عنها أرض جرداء، فنفضت ريشها وأسرعت إليه، فشعر بها وهمّ بالفرار، فطارت مسرعة تنساب انسياباً، فملأه الذعر والخوف، فإذا هو يدب دبيباً، فأدركته فطرحته أرضاً فهو مكروب تكدح الحجارة وجهه، ثم مضت تعركه وقد نشب مغلّبها في جنبه، فهو يعوي ويصيح عما هو فيه:

كَأَنهَا لِقَبْوَةٍ طَلَبُوبُ

تَحَرُّرٌ فِي وَكْرَهَا الْقَلْبُوبُ  
بَاتَتْ عَلَى إِرَمٍ عَذُوبِ

كَأَنهَا شَيْخَانَةٌ رُقُوبُ  
فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةٍ قِصْرَةٌ  
يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ  
فَأَبْصَرَتْ ثَعْلَباً سَرِيعاً

وَدُونَهُ سَبَبٌ جَدِيبُ  
فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وَوَلَّتْ

فَإِذَاكَ مِنْ نَهْضَةٍ قَرِيبُ  
فَاسْتَنَالَ وَارْتَعَ مِنْ حَسِيرِ  
وَفِعَلَهُ يَفْعَلُ الْمَذُوبُ  
فَنَهَضَتْ نَحْوَهُ حَيْثَانَةٌ

وَحَرَكَتْ حَرْدَةً تَسِيبُ  
فَدَبَّ مِنْ خَوْفِهَا دَبِيباً

وَالْعَيْنُ حَمَلَتْهَا مَقْلُوبُ

فأدركتُهُ فطَرَّحتُهُ  
والصِيدُ من تحتها مَكروبُ  
فجَدَلتُهُ فطَرَّحتُهُ  
فكَدَحَت وجهَهُ الجَبوبُ  
فعاودتُهُ فسرَّفتُهُ  
فأرسلتُهُ وَهَوَ مَكروبُ  
يضغَو ومخلَبُها في دَفِّهِ  
لأبدَ حيزومُهُ منقوبُ\*

لماذا جعل «عبيد» هذه العقاب تبیت تلك الليلة الباردة فوق تلك الرابية؟ أهى شعيرة تؤديها للحصول على صيد؟ هل يريد أن يقول: إن التماس الرزق مرهون بالشقاء والسعي؟ ما أكثر ما حدثنا الشعراء عن هذا الشقاء في سبيل العيش كما سنرى. ولماذا جعل الشاعر هذه العقاب كعجوز لا يبقى لها ولد؟ أغلب الظن أن إحساسه العميق بالفقد هو الذي هداه إلى هذه الصورة. وبما يقوي هذا الظن أن مشاعر الفقد تتغلغل في ثنايا القصيدة من أولها إلى آخرها، ويكفي أن ننظر إلى هذه القصيدة نظرة عجل لنرى صدق ذلك، فنغمة الفقد عالية طاغية فيها، فهي في حديث الأطلال، وفي حديث الهلاك والموت، وفي اختلاس النعم، والأمال الكاذبة، والإبل الموروثة، والسالب المسلوب، وغيبة الميت، وفي حكاية العقاب وصورة هذه العجوز. إنها تقترب من معلقة «امرئ القيس» في أحزانها ونواحيها على الحياة الكونية بل لعلها أعلى نشيجا. ولست أغالي إذا قلت: إن «عبيد بن الأبرص» يرثى الحياة الكونية رثاء يقطر مرارة وإحساسا بالفجيعة، فهو لا يكاد يرى سوى الموت والقتل والخراب، ولا تخامره

\* لقوة: عقاب. القلوب: قلوب الطير التي تصطادها. إرم: رابية. العذوب: الذي لا يأكل ولا يشرب. الرقوب: التي لا يبقى لها ولد. الضريب: الجليد. وذلك من نهضة قريب: أي هي قريبة من النهوض إذا ما رأت صيدا. اشتال: رفع ذنبه. المذؤوب: الخائف. حردت: قصدت. تسيب: تنساب. الحملاق: ما غطته الجفون من بياض مقلة العين. الجبوب: الحجارة. جدلته: طرحته أرضا، من الجدالة وهي الأرض. يضغو: يصيح. مخلبها: ظفرها. الدف: الجنب. الحيزوم: الصدر. منقوب: مثقوب

الرغبة في المقاومة فكأنها استمكن العجز منه ، وردّه إلى القنوط البصير . ولنستمع إليه قليلاً :

أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ  
فَالْقُطَيْبَاتُ فَالذَّنُوبُ  
فِرَاكْسُ فثَعَالِبَاتُ  
فَذَاتُ فِرْقَيْنِ فَالْقَلْبُ  
فَعَرْدَةُ فَقَفْصَا جَبْرٌ  
ليس بها منهم عَرِيبٌ\*

أرأيت كيف ينشر وشاح الموت الأسود فوق هذه الديار التي تتلاحق صفوفها؟ وهل أشعرك هذا العطف المتلاحق بالفناء بجحافل الموت التي دمرت الحياة في هذه الديار، وقضت على من فيها من البشر فلم يبق أحد من ذكر أو أنثى؟ وماذا تقول في هذا الشعر إذا لم تقل إنه رثاء للوجود الإنساني؟ ولا يلبث هذا الشاعر أن يقرن مصير الوحوش بمصير البشر، فتعلو نغمة الفقد، ويتعمق الإحساس بالفجيعة :

وَبُدِّلَتْ مِنْ أَهْلِهَا وَحُوشاً  
وغيّرت حَالَهَا الْخَطُوبُ  
أَرْضٌ تَوَارِثُهَا شَعُوبُ  
وَكُلٌّ مِنْ حَلْهِهَا مُحْرُوبُ  
إِمَّا قَتِيلٌ وَإِمَّا هَالِكٌ  
وَالشَّيْبُ شَيْسَنٌ لِمَنْ يَشِيبُ\*\*

الموت وحده هو وارث هذه الأرض ، وكل مخلوق فيها محروب ، فهو إما قتل وإما هالك!! لقد علت موجة الحزن والفقد ، فغدونا أمام رثاء وندب للحياة الكونية قاطبة . ويمضي الشاعر يردد هذه النغمات الحزينة القاسية في

---

\* هذه الصفوف المتلاحقة من الأسماء (ملحوب . . . . . قفاجبر) هي أسماء أمكنة . ليس بها عريب : ليس فيها أحد من ذكر أو أنثى .  
\*\* شعوب : المنية . محروب : مسلوب .



تضاعيف هذه القصيدة حتى آخر كلمة فيها . وإذن ليست هذه العجوز المفجوعة المرزأة بأولادها هينة الشأن أو قليلة الخطر، فهي تعبير عن روح القصيدة وفصائها النفسي ، بل إنها بؤرة القصيدة كما كانت «قفا نيك . . .» بؤرة معلقة امرئ القيس . وإذا كانت هذه العقاب قد صارت عجوزا شمطاء مرزأة فإن هذه العجوز قد اكتسبت بعض ملامح هذه العقاب أو صفاتها ، ولعل أبرز هذه الصفات حدة البصر والقدرة على التأمل البعيد، وكيف لا تكون كذلك وقد بلغت صروف الدهر وعواديه ، وعجمت عيدانه ، وغدت عصية على أن تغرها مظاهر الأحداث والأشياء . لنقل إنها رؤية القلب والعقل الثاقبة التي توازي حدة البصر ورؤيته الثاقبة لدى العقاب . وقد ضربت العرب المثل بالعقاب في صحة البصر، فقالت : «أبصر من عقاب» ، ولهذا السبب شبه الشاعر فرسه بها لا لسرعتها كما يدل على ذلك الشعر نفسه . ولئن كانت هذه العقاب فاجعة اليوم إنها ستكون كهذه العجوز مفجوعة غداً أو غداة غدٍ ، وسيحل بها ما حل بأهل الديار ووحوشها من قبل . طوفان من مشاعر الفقد يحاصر كأيما التجهت .

ولا يلبث هذا الشاعر أن يضيف لوحة مأساوية جديدة إلى لوحاته السابقة حين يصور هذا الصراع الناشب بين العقاب والثعلب . وهو صراع تحكمه القوة . ويستدعيه قانون الحياة الكونية ، وتقتضيه الرغبة في «البقاء» . ما كان أعظم المتنبي حين قال :

بِذَا قُضِيَ الْأَيَّامُ مَا بَيْنَ أَهْلِهَا

مَصَائِبُ قَوْمٍ عِنْدَ قَوْمٍ فَوَائِدُ

لقد أدرك «عبيد» كما أدرك غيره أن الصراع هو جوهر الحياة وقانونها الخالد ، وأن وجود الإنسان وسائر المخلوقات وجود عرضي هش ، وأن الفناء قدر لا مفر منه .

ويحفل شعرنا القديم بتصوير ضربين آخرين من الصراع همّا : الصراع بين الإنسان والمخلوقات الأخرى ، والصراع بين المخلوقات جميعا وبين الطبيعة . ويتواشج هذان الضربان تواشجا متفاوتا باختلاف الشعراء وتفاوت القصائد . ويظهر ذلك جليا في لوحة الصيد في القصيدة ، أو فيما يعرف بقصص الحيوان

الوحشي كالشور والبقرة والحمار، وفي قصة مشتار العسل «العسال»، وفي قصتين آخرين سنخصصهما بالحديث في موضع آخر.

يردد الشاعر القديم الحديث عن قصص الحيوان الوحشي، وهي القصص التي أفاض في الحديث عنها أصحاب المذهب الأسطوري. وكنت قد عنت بهذه القصص منذ عهد بعيد في كتاب يوشك أن يكون وقفا عليها وعلى علاقاتها بأجزاء القصيدة الجاهلية، وذهبت فيه مذهبا مغايرا لما ذهب إليه أصحاب المذهب الأسطوري<sup>(٢٣)</sup>. ولست أريد أن أعيد القول فيها، فأنا اليوم أعمق إيمانا بما قلته منذ قرابة ربع قرن. بيد أنني سأنظر في جانب منها هو الجانب المتصل بموضوعنا الحالي.

ترد هذه القصص في سياقين لا ثالث لهما في هذا الشعر هما سياق وصف الناقة، وسياق الرثاء وبكاء الشباب الغابر، وتختفي الناقة من هذا السياق. وتختلف هذه القصص إحداها عن الأخرى اختلافا كبيرا، ولكنها - على الرغم من هذا الاختلاف - تشابه في أمور شتى، فهي جميعا في السياق الأول تبدأ أو تنفرع من الحديث عن صفة واحدة من صفات الناقة هي صفة «السرعة». ومهما تكرر ورود هذه القصص - وهو يتكرر كثيرا - فإنها تبدأ من هذه الصفة. وهي في السياق الثاني - سياق الرثاء وبكاء الشباب - تبدأ أو تنفرع دائما ودونها استثناء من الحديث عن الدهر والأيام. وقد سبق أن قلنا مرارا: إن الناقة معادل موضوعي للشاعر. وفي ضوء هذه الحقيقة لا يكون بين الحديث عن سرعة الناقة والحديث عن صروف الدهر وحدثانه فرق - أي فرق -، فهذه السرعة ليست سرعة الناقة ولا سرعة الشاعر، ولكنها تصوير وتجسيد لإحساس الشاعر بسرعة الأيام وتواليها واختلاف صروفها. وأنصح دليل على ما أقول هو النظر في أمر هذا الحيوان الوحشي الذي تحولت إليه الناقة، فهو في هذه القصائد جميعا لا يستقر على حال واحدة، بل تتغير أحواله بتغير الأيام والليالي وتواليها. ودع عنك مزاعم الشعراء في هذا الباب، فهي مزاعم مأكرة مضللة، فيها من غموض الفن ما يبدق حتى يوشك أن يخفى. ما أكثر ما قلت: إن الشاعر القديم مولع بفكرة الدهر، مؤرق بها، تشاغل عقله وضميره أبدا. وإذن إن بداية هذه القصص جميعا في السياقين معا هي بداية واحدة عند التحقيق، وهي تنشأ في رحم واحدة هي رحم

الدهر وصروفه وكر أيامه ولياليه ، ومن هذه الرحم تولد . وهي تعبر عن إدراك الشاعر لفكرة الدهر ، وتجسد إحساسه بصروف هذا الدهر .

وفي هذه القصص جميعا في كلا السياقين صراع مستعر لا يهدأ ولا ينطفئ بين الإنسان والحيوان الوحشي ، ولذا فإن هذه القصص ذات بنية درامية حافلة بصروب من الصراع شتى ، بعضها خارجي يدور بين المخلوقات ، وبعضها داخلي تمور به النفوس وتغلي . ولسنا نخطئ إذا زعمنا أن هذه القصص هي المنطقة الأرجوانية في القصيدة القديمة ، فهي ملطخة بالدم في معظم الأحيان . ففي قصة الثور الوحشي نجد الصراع بين هذا الثور والصيد الذي يهيج كلابه ، ويغريها بالثور فتملؤها شهوة الظفر والغنيمة ، وتقع المعركة بينها وبين الثور ، وإذا جاءت القصة في سياق الرثاء أو بكاء الشباب كان الصيد كلابا وراميا ، واشترك في المعركة فزادها حدة وضراوة ومأساوية . وفي قصة حمار الوحش يتجلى الصراع بين الحمر الوحشية التي ترد شريعة الماء لتنقع غلتها ، وتقتل مرارة الظمأ ، وبين الصيد الرامي الكامن في قُترته أو برأته المموهة وقد أعد قوسه وراش سهامه انتظارا لهذه الحمر ، وعلى شريعة الماء تتجمع الرغبة المتناقضة ، فالحمر تحلم بالماء بعد الجهد والمشقة ومرارة العطش وها هو ذا الماء أمامها ، والصيد يحلم بالحمر وقد جمع فقره وشقاءه إلى فقر أسرته وشقائها ، وهاهي ذي الحمر أمامه . ولكنها - كما نرى - أحلام ورغاب متناقضة مرهون تحقيق بعضها بالقضاء على بعضها الآخر ، فكأنما يأبى الدهر إلا أن يرهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين ، ويكون ما لا مناص منه ، ويقع العدوان على هذه الحمر .

وفي قصة «البقرة الوحشية» يكون الصراع أشد وأعمق فجيلة من القصتين السابقتين ، فهو حينما بين السباع وولد هذه البقرة الذي خلفته وحيدا ، وأنفقت طرفا من يومها ترعى حتى إذا اجتمع اللبن في ضرعها أيقظ في نفسها مشاعر الأمومة ، فسعت إليه ترضعه لو كان حيا فيرضع ! لقد مزقته السباع ، ولم تبق منه سوى قطع من الجلد ، فراحت هذه البقرة تسوفها بأنفها كما تشم أم مفجوعة بقايا ابنها القليل !!

حتى إذا فيقظة في ضرعها اجتمعت

جاءت لترضع شق النفس لو رضعها



عجلاً إلى المعهد الأدنى ففاجأها

أقطع مسكٍ وسافت من دمٍ دُفَعَا\*

لقد ألهاما طلب المرعى وضرورات العيش عن حوارها فكان ما كان «إذا المنية أقبلت لا تدفع». وهو - أي هذا الصراع - حيناً آخر بين هذه البقرة والصيادين .

وقلما تخلو قصة من هذه القصص من هذا الصراع المرير، فإذا خلت - ونادراً ما تخلو - فالأسباب تتصل بموقف الشاعر النفسي على نحو ما بينت في كتاب «الرحلة في القصيدة الجاهلية» .

وهذه القصص جميعاً في السياق الأول - سياق الحديث عن الناقة - محملة بالشقاء في سبيل تأمين أسباب العيش . فنحن نرى حمار الوحش مع أتانه أو في طائفة من الأتـن الضرائر - ضرائر لم يؤذه ماها، كما يقول الأعشى - لا يكدره إلا ما قد يكون من معاصرة هذه الأتـن أو بعضها له ، ولكنها معاصرة تصير إلى الحسنى بعد حين ، أو ما يكون من معاركتـه وصراعه للذكور، ودفعها عن هذه الأتـن . لقد أمكنه الرعي ، وطاب له المرعى ، ولكنها حال تحول حين يصوّح النبت ، وتجف الينابيع ، وتنشّ الغدران ، فيجد هذا الحمار نفسه في المأزق الحرج ، وتبدأ رحلة البحث عن الماء والكأ بما فيها من القلق والحذر والخيبة ومرارة العطش ومشقة الرحيل . ونحن نرى الثور الوحشي يرعى برقة من البراق المتناثرة على صدر الصحراء ، ولكن الليل لا يلبث أن يدهمه حاملاً تحت معطفه الأسود الريح العاصفة والزمهرير والبرد ، فيلجأ إلى واحدة من شجر الأوطى يحتمي بها ، ويلوذ بأغصانها وجذعها ، ويحاول أن يكنس لنفسه مكنساً ، تحتها فتعابته الريح وتقوض ما رفع من التراب ، ويقضي ليلة عسيرة نكداء يعالج فيها المطر والبرد والظلمة الدامسة . وكل مثل ذلك أو قريباً منه في أمر البقرة الوحشية . ولكن طرفاً من هذا الشقاء يتبدد ويختفي في سياق الرثاء وبكاء الشباب ، ويحل محله التركيز على المنعة والقوة وصفاء العيش لتكون المفارقة بين الحالين - حال الحياة وحال الموت - أشد وأقسى وأنفذ في القلب .

---

\* الفيقة : اللبن الذي يجتمع في الضرع بين الخلبتين . شق النفس : أراد ولدها . لورضع : لو كان حياً فيرضع . المعهد : المكان الذي تركته فيه . المسك : الجلد . سافت : شمت .



وتختلف نهايات هذه القصص في سياق الحديث عن الناقة اختلافا جوهريا عن نهاياتها في سياق الرثاء وبكاء الشباب . ويكشف هذا الاختلاف عن الدلالات الرمزية لهذه القصص كشفا باهرا لا يدع مجالا للحزر والتخمين أو للمعاندة في الرأي . فكل هذه الحيوانات الوحشية تخرج من المعركة ظافرة مكلفة بالنصر أو مبهجة بالنجاة في سياق الرثاء وبكاء الشباب . ويرسم الشعراء لهذا الثور وقد فرغ من نصب القتال فقتل من الكلاب ما قتل ، وجرح ما جرح ، صورا مشرقة وضاءة يتوهج فيها نور الهداية كما في قول «أوس بن حجر» :

..... كما

### رفع المنير بكفه لهب

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام «اللهب» أو «النار» ، وقد قرن الشاعر هذا اللهب قرنا صريحا بفكرة الهداية «المنير» ، فهو لهب رفعه بكفه عاليا هذا «المنير» الذي ينير الدرب أمام السالكين ، ويهديهم في دروب الحياة المظلمة . رمزية جليلة وهاجة كما ترى ، فكأن هذا الشاعر يمسكنا بمقابض الصدر ليوقظنا من أوهامنا ، ويقول لنا : عليكم الائتنام بهذا الثور ، والاقتراء به إذا أردتم أن تحيوا حياة كريمة ، فليست تستقيم الحياة بلا صراع . إنه جوهرها وقانونها الخالد . وليس يختلف هذا القول الرمزي في دلالة أي اختلاف عن قول الشاعر الصعلوك «عمرو بن برة» :

متى تجمع القلب الذكي وصارماً

وأنفا حمياً تجتنبك المظالم

ويصور الشعراء الحمُر، وقد أخطأها سهم الصائد ، مذعورة مولية الأدبار، وربما صوروا الحمار وقد علا شرفا من الأرض ، وراح يعثر فرحا مبهجا بالنجاة . ولا نرى ههنا صورا مضيئة كصور الثور، ولعل سبب ذلك يرجع إلى اختلاف طبيعة الصراع في هذه القصة عن طبيعته في القصة الأخرى ، فالثور يخوض معركة دامية فيها قتال مرير، واستبسال مر، وطعن وقتل ودماء وموت ، وليس في قصة الحمار مثل هذا الاشتباك والمصاولة، بل فيها العدوان الإنساني على حياة الحمر، وتنفيرها عن الماء ، وإلقاء الرعب في ضمائرها ، وفرارها طالبة النجاة تاركة وراءها

الصيد بعض أصابعه حسرة وندما، ويلهف أمه لأن سهمه طاش فلم يصب  
منها مقتلا كما في قول «أوس بن حجر»:

فَعَضَّ بِإِيْهِامِ الْيَمِينِ نَدَامَةً

وَلَهَفَ سِرًّا أُمَّةً وَهُوَ لَاهِفٌ

إن انتصار الحيوان الوحشي وخروجه ظافرا أو ناجيا من المعركة هما تأكيد لقدرة الناقة  
التي تحولت إلى هذا الحيوان، ودليل على رغبتها في المقاومة، وحرصها على الدفاع عن  
الحياة، وتشبثها بها. وليست هذه المعاني - معاني القوة الجسدية وقوة الإرادة والتصميم -  
سوى استئناف وتطوير لمعاني الصلابة (الامتلاء والضحامة والنشاط وصخرة السيل  
ومطرقة الحداد وسواها) التي كانت الناقة تتحصن بها قبل أن تتحول إلى حيوان وحشي.  
فإذا تذكرنا أن الناقة هي المعادل الموضوعي للشاعر أدركنا أن هذه القوى مجتمعة - ما كان  
منها في حديث الناقة وحديث الحيوان الوحشي - هي تجسيد لأحلام الشاعر وأشواقه،  
وتعبير عن حنينه إلى الصلابة، وعن رغبته العميقة في مقاومة الدهر، وتصميمه على  
تنقيح حياته، وتحريرها من الظلم الواقع عليها، وتعقيمها من الخوف كي تكون حياة  
وافرة خصبة عزيزة فتكون جديرة به، ويكون جديرا بها. فإذا تم بناء «الذات» واكتمل  
على هذا النحو المثالي كان خليقا بها أن تقارع الدهر وصروفه وتحولاته، وأن تمضي همومها  
وتسليها بنفسها (تذكر فكرة تسلية الهموم وقضائها بالناقة، وتذكر صفة السرعة وتوالي  
الأيام وتغيرها).

ويظل الشاعر القديم يحلم بالاستعلاء على الدهر، ويصبو إلى حياة آمنة تحرسها  
السيوف والرماح، ويصمم على خوض غمرات الصراع مادام الموت بعيدا عنه. فإذا  
واجهه الموت، وتراقصت أشباحه السود أمام عينيه فسدت عليه الأفق لم يجد مناصا  
من الإقرار بحتمية الفناء، ولذلك تلقى الحيوانات الوحشية مصارعها في قصائد  
الرثاء قاطبة. إنه إقرار بمصرعه وفنائه وضعفه قبل أن يكون إقرارا بمصرع هذه  
الحيوانات. أو قل: إن موت الحيوان الوحشي هو رمز لموته الشخصي ولموت الإنسان  
عامة والمخلوقات قاطبة، فكأنه يخشى مواجهة الموت فيراوغه ويهرب من وجهه في  
هذا المنعطف ليقابل صورته في المنعطف الآخر محققا بذلك بعض التفريج عن  
النفس، ومخففا من ضراوة مشاعرها ووطأتها الثقيلة، وكاسرا حدتها عبر موت الآخر،  
وما يثيره في النفس من معاني التعزي والاعتبار.

وسأكتفي بنص واحد لعله يكون شاهد صدق على ما تقدم . يبدأ «النابغة  
الذبياني» إحدى اعتذارياته بحديث الأطلال ، ثم ينعطف إلى حديث الناقة فيصفها  
بالامتلاء والقوة ، ثم يشبهها بالثور الوحشي ، ويقص قصته ، فيصور ليلة باردة من  
ليالي الشتاء العاصفة تحصبه بالمطر والبرد ، ثم يصور عدوان الإنسان عليه متمثلاً في  
المعركة التي فرضتها كلاب الصيد عليه فرضاً . وتمضي القصة إلى نهايتها المعروفة  
فيقتل الثور أحد الكلاب ، وتقنط الكلاب الأخرى من النصر ، وتخشى على أنفسها  
الموت ، فتكف عن القتال :

فَعَدَّ عَمَّا تَرَى إِذْ لَا ارْتِجَاعَ لَهُ  
وَإِنَّمِ الْقُتُوْدَ عَلَى عَيْرَانَةٍ أُجْدٍ  
مَقْدُوفَةٍ بِدَخِيْسِ النَحْضِ بَارِزُهَا  
لَهُ صَرِيْفٌ صَرِيْفٌ الْقَعْوِ بِالسَّيْدِ  
كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا  
بِذِي الْجَلِيلِ عَلَى مَسْتَأْنِسٍ وَحَدٍ  
مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مُوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ  
طَاوِي الْمَصِيرِ كَسِيفِ الصِّقْلِ الْفَرْدِ  
أُسْرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الْجُوزَاءِ سَارِيَةٌ  
تُرْجِي الشَّالَ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ  
فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَابٍ فَبَاتَ لَهُ  
طَوْعُ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرْدِ  
فَبْثَهْنَ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَّ بِهِ  
صَمْعُ الْكَعْبِ بِرِيَّاتٍ مِنَ الْحَرْدِ  
وَكَانَ ضَمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوْزَعُهُ  
طَفَنَ الْمُعَارِكِ عِنْدَ الْمُحْجَرِ النَّجْدِ

شكَّ الفريضةَ بالمِدرى فأنفذها  
 طعنَ الميَطرِ إذ يشفي من العَصَدِ  
 كأنه خارجاً من جنب صفحتهِ  
 سَفَوْدُ شَرَبِ نَسْوِهْ عند مُفْتَادِ  
 فظلَّ يعجُمُ أعلى السَّرَوِقِ منقبضاً  
 في حالِكِ اللونِ صَدَقِ غيرِ ذي أودِ  
 لما رأى واشقَّ إقْعاصَ صاحبه  
 ولا سبيلَ إلى عقلٍ ولا قــــــــــــــــودِ  
 قالت له النفسُ إني لا أرى طمعاً  
 وإن مولاك لم يسلم ولم يَصِدِ\*

في هذا النص أمور كثيرة تستحق التأمل والنظر، بيد أنني سأخير بعضها، وأوجز القول فيها. لقد ردت أطلال «مئة» على الشاعر أحزانه وهمومه، ولكن لا سبيل إلى استرجاع ما مضى، فقد أقفرت الديار، وأفسدها الدهر الذي أهلك نسور لقمان الحكيم، وكان «لبد» آخر هذه النسور وأطولها عمراً «أخنى عليها الذي أخنى على لبد». لقد ومضت فكرة «الدهر» في هذا الخراب، ونهضت من هذا الموت الرمزي، فنهض الشاعر إلى ناقته يتحرر بها من هموم الديار وصاحبته، ومن هموم الدهر زاعماً أن ما مضى قد مضى ولن يعود، وأن التفكير فيه ضرب من العبث. ولئن استطاع الشاعر الرحيل عن هذه الديار المقفرة

\* انم: ارفع. القنود: الرجل. العيرانة: الناقة القوية كالعير. الأجد: الموثقة الخلق. النحض: اللحم. القعو: البكرة. المسد: الحبل. وجرة: موضع. موشي أكارعه: قوائمه منقطة. طاوي المصير: ضامر البطن. الصيقل: الحداد. الفرد: المسلول. أسرت: جاءت ليلاً. سارية: سحابة. تزجي: تدفع وتسوق. الشمال: ريح الشمال. الشوامت: القوائم، ويريد بطوعها إسراعها. الصرد: البرد. استمر به: اشتد به وقوي. صمع: ضوامر. بريات من الحرد: بريئات من العرج. ضميران وواشق: كلبان. يوزعه: يغريه. المحجر: حمى القبيلة. النجد: الشجاع. الفريضة: لحم الكتف. المدرى: القرن. الميَطر: البيطار. العضد: داء يصيب الكتف. السفود: حديدة الشواء. المفتاد: موضع النار. يعجم: يهلك. الأود: الأعوجاج. الإقْعاص: القتل السريع. العقل: الدية. القود: القصاص. المولى: الناصر والصاحب.



والتخلص منها إنه لا يستطيع التخلص أو التحرر من «الدهر» الذي أفسد هذه الديار، وأفسد أيام الشاعر الغابرة فيها. إن فكرة «الدهر» مقيمة في عقله لا تبرحه، ولا بد له من مواجهتها - ولو بصورة مضمرة - كيلا تفسد أيامه الباقية كما أفسدت سالفتها. ولذلك بدأ الشاعر يحصن ناقته - أو معادله الموضوعي -، فإذا هي موثقة الخلق قوية كأنها العير في قوتها، مقدوفة باللحم قذفا، لأنياها صريف مسموع، وهي حادة نشيطة مسرعة وقت الهاجرة حين تكل المطايا وتفتري. بل هي في سرعتها في هذه الهاجرة كثور وحشي. أمران لا يخطئهما البصر: صلابة الناقة وسرعتها. أو قل حلمه بالصلابة، وإحساسه بتغير الزمن بسرعة، فكأنه يريد أن يسابقه بهذه الناقة.

لقد تحولت «الناقة» إلى «ثور وحشي» وحيد أحس صوت إنسان فامتلاً ذعرا، فهو مسكون بهاجس الخوف من الآخر، هاجس العدوان أو الصراع، لا فرق. ولكنه «كسيف مسلول» أحسن الحداد صقله وحدّه. وهذه صورة جليلة عظيمة الخطر تتواشج فيها دالتان همتا: دلالة القوة، ودلالة الضوء. وقد ارتبط السيف في الثقافة العربية بالقوة ارتباطا وثيقا، وكان رمزا لها كما كان رمزا للحسم والفصل إذا اشتبهت المواقف، ولذلك قيل له «الحسام» و«الفصل»، وقد عبر الشعر عن هذه الوظيفة تعبيرا صريحا لا التواء فيه. فهذا شاعر اختلطت عليه علاقته بآخر، فلم يعد يقبل إلا بالسيف قاضيا يفصل بينهما:

يا سميراً قـرّبي اليوم درعي

ليس بيني وبين قيس عـتاب

ليس إلا القـواضبُ البيضُ تقضي

بيننا والمنقّفات الصّلاب

وقد التفت د. مصطفى ناصف كعادته في التفاتاته البارعة إلى هذه الوظيفة فقال: «والسيف صالح - في تراث الشعر العربي - لأداء وظيفة فكرية، والرغبة في تمييز الوهم من الحقيقة»<sup>(٢٤)</sup>. وها هو ذا سيف النابغة يميز الوهم من الحقيقة، فهذه النبأ التي أحسها الثور أو توهمها «مستأنس» لن تلبث أن تنمو وتصير عدوانا

سافرا من الصياد وكلابه . وفي هذا «السيف المسلول» بريق وضوء ، وللضوء دلالة  
الرمزية كما ذكرت مرارا . إنه يذكرنا بثور «أوس بن حجر» الذي بدا كشعلة من اللهب  
رفعتها يد «المنير» ، بل لعل الدلالة هنا أدق وأوضح لأن الضوء مرتبط بالسيف ،  
وصادر عنه . إنه ضوء القوة أو هديها وإنارتها في دروب الحياة . علينا أن نستضيء  
ونسترشد بالقوة في حياتنا . هذا ما يود الشاعر قوله .

ولا يلبث ليل الشتاء بعواصفه ومطره أن يدهم هذا الثور . ولست أدري أكان  
الشاعر يرمز بهذا الليل البارد القاسي لشقاء المخلوقات في هذه الحياة أم كان هذا  
الثور يغتسل ويتطهر استعدادا للصراع القادم ؟ إن بعض معاني الاغتسال  
والتطهر تلوح في حديث الشعراء عن الثور في هذا الموقف على نحو ما نرى في  
قول «البيد بن ربيعة» :

أَضَلَّ صُـوَارَهُ وَتَضَيَّقَتْهُ

نَطُوفٌ أَمْرُهَا بِيَدِ الشَّالِ

فَبَاتَ كَأَنَّهُ قَاضِي نَذُورٍ

يَلُودُ بَغْرِقِدٍ خَضِلٍ وَضَالٍ\*

فهو - كما يصوره البيد - ثور وحيد أضل قطيعه ، ثم أصابه مطر غزير تسوقه ريح  
الشمال الباردة ، فبات يلود بشجر الغرقد والضال كأنه يقضي نذورا مستحقة عليه .  
وليس من وظيفة لهذه النذور التي يقضيها سوى هدايته وإخراجه من هذا الضلال  
الذي هو فيه فيما أحسب . لنقل إنها مرحلة تؤهله لاستئناف حياته بنهج جديد بعد  
أن يكون قد تطهر وتحرر من ضلاله وخوفه . وهذه هي الدلالة التي تشع من تصوير  
هذا الثور في شعر «المتقّب العبدى» :

فَبَاتَ إِلَى أَرطَاةٍ حَقْفٍ كَأَنَّهَا

إِذَا أَلْتَقَتْهَا غَيَّةٌ بَيْتٌ مُعْرِسٍ\*\*

\* الصوار: قطع البقر الوحشي . نطوف: مطرة غزيرة . الغرقد والضال: ضربان من الشجر .  
\*\* أרטاة: شجرة الأرطى . غيبة: مطرة .

فقد بات هذا الثور يلوذ بشجرة الأرطى الضخمة التي ينهمر عليها المطر فتفوح روائحها الطيبة فكأنها بيت رجل في يوم زفافه . ولكننا لا نكاد نجد فرقاً يذكر بين طرفي السؤال لأن الشقاء يمنح الإنسان خبرات جديدة، ويعمق وعيه للحياة، ويؤهله لاستئنافها بنهج جديد . مهما يكن من أمر فأنا أحس إحساساً غامضاً لا أكاد أتبينه تبيناً دقيقاً بأن لهذه الليلة الباردة وهذه الشجرة وظيفه جليلة في سياق هذه القصة .

لقد عبر هذا السيف المسلول تلك الليلة الباردة مهتدياً بضوئه ، فزاده الشقاء وعياً وإدراكاً للحياة، وعمق بصيرته بتوأميسها ، أو تطهر الثور وغدا مستعداً لاستئناف حياته بنهج جديد ، وقد عبث مفهوم «القوة» المركوز في السيف المسلول بمشاعر الذعر التي كانت في البيت السابق وبددها بعض التبديد . وها هو ذا الآن أمام الصراع وجهها لوجه . لقد حاول الفرار من وجه الكلاب فلحقت به وحاصرته ، فنظر في أمره فرأى أن لا مناص من المعركة أو الاستسلام والموت . ألم أقل مراراً : إن الصراع هو قانون الحياة الخالد؟ وإذا لم تكن راغباً فيه فأنت محمول عليه اضطراراً كهذا الثور . وتبدأ المعركة فنرى الثور يدافع عن نفسه دفاع البطل الشجاع عن حمى القبيلة، ويطعن أحد الكلاب طعنة نافذة نجلاء فكأنه «المبيطر» الذي يداوي الإبل من مرض أصاب أعضادها . هل ترى كيف تقمص «الثور» شخصية البطل المحارب ، أو قل : عاد إلى أصله البشري - أي إلى الشاعر - ، ثم كيف زاده شقاء القتال وعياً فإذا هو طبيب يداوي المرضى؟ ما المرض الذي كان يداويه هذا الثور؟ إنه مرض الظلم والعدوان ، ولا شفاء لهذا المرض إلا بالقوة والصراع . إنها حقيقة قاسية ومُرّة ، ولكنها حقيقة ضخمة من حقائق الكون الكبرى القليلة . وأي تجاهل لها أو محاولة للاستعلاء عليها هي - أو هو - موقف مثالي زائف لا تنجم عنه إلا الخسائر الفادحة .

وقد يدهشك ما في هذا النص من تصوير بديع للصراع النفسي ، فهو يطلعنا على ما يجري في ضمائر هذه الكلاب ، وما يعترئها من التبدل والتحول ، فقد كانت شهوة الطمع ، وحب الغنيمة ، والثقة بالظفر تملأ نفوسها ، ثم بدأت هذه المشاعر تضمحل وتتلشى رويداً رويداً ، ثم بدأ يحل محلها اليأس والقنوط والحسرة والندم ، ثم شرعت



مشاعر الخوف والقلق والاضطراب تزحف إلى هذه النفوس وتنشأ فيها . حوار نفسي عجيب يتدافع تدافع أحداث هذه المعركة التي توشك أن تكون معركة آدمية صرفاً . ولا يقل تصوير نفسية الثور وما طرأ عليها من تحولات براعة وعمقا عن تصوير نفسيات الكلاب . ولكن أجمل ما في هذا النص رمزيته البديعة التي تلوح وتخفى كشمس في يوم غيم ، أو كأمواج البحر وأطياف الأحلام .

\*\*\*

وتبدو قصة «مشتار العسل» مثقلة بالمعاناة والشظف والشقاء ، ومفعمة بروح العدوان من أجل البقاء . وقد استمد شعراء «هذيل» هذا الموضوع من بيئتهم الجبلية ، ومضوا يرددون الحديث فيه حتى استقر تقليدا شعريا بارزا في القصيدة الهذلية . وقلما نظفر بهذا التقليد خارج قبيلة «هذيل» ، ولعل «المسيب بن علس» قد اقترض هذا التقليد منهم ، فهو يلم به في واحدة من أشهر قصائده هي رائيته التي قالها في المديح ، وذكر فيها قصة «الجمانة البحرية» .

يقص هؤلاء الشعراء حكاية هذه النحل التي اتخذت من شعاب الجبال كوى لها تعسل فيها لبرودتها . ويصورون بكور هذه النحل ترافقها نحل صغار صهب الأجنحة إلى الأماكن البعيدة أو إلى رؤوس الجبال الشاهقة لتأكل الثمر ، وتجمع الرحيق ، فإذا اصفرّت الشمس وأذنت بالأفول انقلبت هذه النحل إلى وقاياها الباردة في تلك الجبال . هذا ديدنها في قصار الأيام وطواها أبد الدهر .

ولكن الحال لا تعتم أن تنقلب بهذه النحل حين يخالفها إلى معاقلها «مشتار العسل» - العسال - فيصيب منها ما كانت تحذره . ويصور الشعراء هذا العسال الخشن الصبور وهو يرقب جماعة النحل ترتفع إلى قمة الجبل ثم تزلّ عنه ، فيعلم أن ثمة عسلا ، فيعترم أن يجنيه . ويقوم من ساعته فيصعد من وراء الجبل حتى يصير في أعلاه ، فيضرب ثمّ وتدا ، ثم يربط به حبلا ويشده شدا وثيقا ، ثم يتدلى عليه فكأنه حبل الموت - كما يسميه أبو ذؤيب - حاملا معه أعوادا يخرج بها العسل ، ووعاء من جلد . وما يزال يتدلى على الحبل حتى يصل إلى صخرة ملساء يزل عنها الغراب للوستها حيث وقبة النحل . فإذا وصل إلى هذه الوقبة خشي أن تلسعه النحل فدخن عليها دخانا كثيفا ، فتطايرت خائفة مذعورة ، وراحت تدوم على



مقربة من بيتها وقد تضامّت جماعات جماعات يعلوها الذل والاكتئاب . ولست أرتاب لحظة في أن هؤلاء الشعراء أرادوا أن ينفذوا من هذه القصة إلى التعبير عن رؤيتهم للحياة وموقفهم منها شأنهم في ذلك شأن معاصريهم الذين نفذوا من قصص الحيوان الوحشي إلى التعبير عن رؤاهم ومواقفهم من هذه الحياة على الرغم من أن قصص الحيوان تأتي في سياق الحديث عن الناقة ، وقصة مشتار العسل تأتي في معرض الحديث عن طيب ريق الحبيبة . إنهم يرمزون بها للشقاء في هذه الحياة ، ويرونه شقاء عنيفا متصلا لا ينقطع مخفوا بالأخطار والمهالك ، لكنه شقاء لا بد منه ، كما يرمزون بها لفكرة العدوان الماثلة أبدا في الحياة التي ترهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين ، ولرايتهم في أن الصراع من أجل البقاء هو قانون هذه الحياة الخالد . وإن كنت تصبر فأرجو أن تصبر على قراءة هذا النص الذي يقص فيه «أبو ذؤيب» هذه القصة ، ويصور مشاهدتها في سياق الحديث عن ريق صاحبه الذي رآه كالخمر المزوجة بالعسل طيبا .

بأري التي تهوي إلى كل مغرب  
إذا اصفرَّ ليطُ الشمس حان انقلاؤها  
بأري التي تأري اليعاسيبُ أصبحت  
إلى شـاهق دون السماء ذؤابها  
جوارسها تأوي الشعوفَ دوائباً  
وتنقضُّ ألهاباً مضيقاً شعابها  
تظلّ على الثمراء منها جوارسُ  
مراضيعُ صهبُ الريش زُغبٌ رقابها  
فلما رآها الخالديُّ كأنها  
حصى الخذف تكبو مستقلاً إباها  
أجدّها أمراً وأيقن أنه  
لها أو لأخرى كالطحين تُرابها  
فقلّ : تجنّبها حرامٌ ، وراقه  
ذراها مبيناً عرضها وانتصابها

فأعلق أسباب المنية وارتضى  
 ثَقُوقَهُ إن لم يُخْنَسْه انقضاءها  
 تسدلى عليها بين سبٍّ وخيطة  
 بجرداء مثل الوكف يكبو غرابها  
 فلما اجتلاها بالإيام تحبّرت  
 ثُبَاتٍ عليها ذلُّها واكتئابها\*

هل نصدق أن «أيا ذؤيب» جاء بهذه القصة لتصوير ريق صاحبه؟ وكيف يغدّي هذا الشقاء المرير، شقاء النحل وشقاء العسال، فكرة طيب الريق؟ وماذا ينتفع هذا الريق يعدوان العسال على النحل أو بذل هذه النحل واكتئابها؟ وهل تخرج الخمرة بالعسل والماء حقاً؟! ما هذا الطيب الذي يجمع الخمرة والماء والعسل، ولا يقوى الإنسان على الوصول إليه إلا بالمشقة والعناء والعدوان؟ ما أكثر الأسئلة وأقل الأجوبة! ولكن ألا يتضح كل شيء إذا كان هذا الطيب طيب الحياة وبهجتها؟ لا أحد يستطيع أن يظفر بحياة طيبة لذيدة الطعم دون مشقة وعناء ومغامرة محفوفة بالموت والخطر. إن العمل يجعل للحياة مذاقاً طيباً، وإن المغامرة تمنحها نكهة خاصة فريدة كنكهة هذا المزيج الغريب الذي يتخلله أبوذؤيب، وإن طيب الحياة مرهون بالمشقة والمعاناة وبذل الجهد. فلا غرابة إذن في أن تشقى هذه النحل لجمع الرحيق وتعسيله، أو في أن يشقى هذا العسال

\* الأري: العسل. أراد هذه الخمرة التي سبق ذكرها تمزج بالعسل. تهوي: نظير. المغرب: المكان الذي لا تدري ما وراءه. ليط الشمس: أراد لونها. تأري: تعمل، وأراد: بأري التي تعملها اليعاسيب، واليعسوب أمير النحل. الشاهق: قمة الجبل. الجوارس: ذكور النحل. تأري الشعوف: تعمل فيها، والشعوف: أعالي الجبال. أهاب: ج لب وهو الشق في الجبل. مضيقا شعابها: شعابها ضيقة. الثمراء: جبل، وقيل شجر مثمر أو جمع ثمرة. مراضيع: أراد صغار النحل. الخالدي: رجل من بني خالد. حصى الخذف: كأنها من صغرها الحصى الذي ترميه يد الأعرس. تكبو: تزل. إياها: جماعتها. وأراد كلياً استقلت في الجبل كبت. أجدبها: أجد أمره. الأخرى: أراد للأرض. حرام: اسم العسال. مينا عرضها: أراد قرص شهدة العسل البارز أمامه. أعلق أسباب المنية: علق حباله وتدلّى عليها. ثَقُوقته: خبرته. السب والخيطة: الحبل والوتد. بجرداء: على صخرة جرداء. الوكف. بساط من الجلد. يكبو غرابها: يزل عنها الغراب لملاستها. اجتلاها: طردها. الإيام: الدخان. تحبّرت: اجتمع بعضها إلى بعض. ثبات: جماعات.

للحصول على هذه الشهادة التي راقته فسعى إليها سعيا حثيثا غير عابىء بالخطر والموت . لم يكن «أبو ذؤيب» يتحدث عن ريق الحبيبة ، بل كان يتحدث عن الحياة ونواميسها ، وكان يعلم أنها مثقلة بالمشقات والمخاوف والأخطار ولكنها جميلة تستحق كل هذا العناء ، وكان يؤمن بأن الكفاح ولو التبس بالعدوان مطلب جليل من أجل البقاء . لم لا نقول : إن وحدة الكون قائمة على التعدد والاختلاف؟ يمنحها التعدد ثراء وخصبا ، ويقودها الاختلاف إلى الصراع ، وبذلك لا تكون فكرة الصراع غريبة مستهجنة بقدر ما تكون تعبيرا عن الواقع . ﴿ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض﴾ .



### قضية المبدأ

تعد قضية «المبدأ» قضية جوهرية من قضايا الإنسان الكبرى ، فهي في صميم الوجود الإنساني ، وهي التي تمنح الإنسان جدارته بالإنسانية لأنها قضية «القيم» التي يؤمن بها ويدافع عنها . والإنسان بطبعه صانع «قيم» ، فهو يخلق «قيمه» في الوقت نفسه الذي يخلق فيه حاجاته وأحلامه . والمصلحون الكبار في التاريخ الإنساني حاملون كبار ، وصناع «قيم» جليلة كبرى . وهل يكون الإنسان بلا قيم أكثر من كومة من اللحم والعظام؟ وهذه القيم التي يؤمن بها الإنسان - فردا كان أو جماعة أو أمة - هي التي تحدد انتباهه . وبناء على هذا قد تنهاى مشكلة «الانتباه» وقضية «القيم» أو «المبدأ» ، فتبدوان قضية واحدة لحمتها الشعور بالانتباه وسداها الإيمان بقيم الجماعة التي ينتمي إليها . بيد أننا نستطيع العثور على فرق دقيق بين القضيتين يميز إحداهما من الأخرى أحيانا ، فقد يكون الإنسان متميا إلى جماعة ما بحكم نشأته فيها أو علاقاته بها ، ولكنه لا يشعر بمسؤولية هذا الانتباه ، ولا يؤمن بدفع ضريبته الباهظة ، وهذا هو الانتباه الهش الذي ينقلب إلى «اغتراب» في اللحظات أو المواقف الحرجة . أيتها حال إن قيم الإنسان أو مبادئه هي الإنسان نفسه ، فإذا انتفت تجرد من إنسانيته ، وتحول إلى واحد من العجائوات . وليس يصنع الإنسان الفرد قيمه كلها ، ولكنه يرثها ويضيف إليها ، فهي جزء أصيل من



مفهوم «الثقافة» الذي شيدته الإنسانية من خبراتها وأحلامها عبر تاريخها الطويل الذي لم تنطفئ فيه يوما شعلة الشوق والحنين إلى وجود أسمى وأبهى وأكمل . إن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يرث جنسه ، ولذلك وصفناه بأنه «وارث قيم» و«صانع قيم» ، ولم نصفه بأنه وارث جسد وغرائز؛ لأن الحيوان الأعجم يرث جسده وغرائزه ، ولكنه لا يرث «الخبرة أو الثقافة» ، وهو — لهذا السبب — يكرر سيرة أسلافه ، فيبدأ من حيث بدأ سلفه القديم ، ويمضي على نسقه . وقد شغلت قضية «المبدأ أو القيم» عقل الشاعر القديم كما شغلت عقل مجتمعه ، سواء أكانت قيما إنسانية كبرى عامة أم قيما قبلية ضيقة خاصة . وفرضت هذه القضية على ذلك المجتمع ضرائب باهظة من صفوه وسلامه وآلة معيشته وأرواح أبنائه على نحو ما نعرفه من تاريخ هذا المجتمع وشعره . ولست أنوي الحديث عن هذه القيم مفرقة في شعرنا القديم فهذا أمر أكثر فيه القول وطال ، ولكنني أريد الحديث عن هذه القيم مجتمعة فيما يسمى «المبدأ» . وقد يكون هذا المبدأ تعبيرا عن الحس الأخلاقي السائد ، أو تعبيرا عن هذا الحس الأخلاقي وهو يتهيأ للدخول في مدار جديد هو المدار الإسلامي . وقد كنت أثرت هذه القضية منذ ما يقرب من عقدين ، واستوقفتني يومئذ ثلاث قصص شعرية هي : قصة «الجمانة البحرية» في شعر «السيب بن علس» وقد قلت فيها بعض القول ، وقصة «القوس» في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني ، وقصة «الصيد البري» في لامية زهير بن أبي سلمى الجميلة التي قالها في مدح «حصن بن حذيفة الفزاري» ، وقد نصصت على هاتين القصتين في إشارة عابرة<sup>(٢٥)</sup> . وأود اليوم أن أقف على قصتي القوس والجمانة .

استوحى الأستاذ محمود شاكر قصة «قوس» الشماخ في قصيدته «القوس العذراء» ، فردّ على الشعر روحه التي أزهقتها الفجاجة والرطانة والعبث المستطير ، وبلّل أجنحته التي يبست بمشاعر دينية فياضة غامرة ، وبرؤيته وتصوره للحياة والكون والعمل والفن وعلاقة العامل بعمله والفنان بفنه «فالعامل كما ترى ، هو في إرث طبيعته فن متمكن ، والإنسان بسليقة فطرته فنان معرق»<sup>(٢٦)</sup> ، «وإذا كل صنع يتقاضاه حقّ إحسانه ، وكل عمل يحن به إلى قرارة إتقانه»<sup>(٢٧)</sup> ، «فكذلك جاشت نفسه ، حتى اندفقت صباية منها فيما يعمل ، وتضرم قلبه حتى ترك ميسمه فيما أنشأ ،



فتدله بصنع يديه لأنه استودعه طائفة من نفسه ، وفتن بها استجاد منه ، لأنه أفنى فيه ضراما من قلبه . وإذا هو يستخفه الزهو بها حاز منه وملك ، ويضنيه الأسى عليه إذا ضاع أو هلك»<sup>(٢٨)</sup> ، بعبارة الأستاذ شاكر نفسها في مقدمته الثرية التي قدم بها لقصيدته الفريدة في بابها .

وكتب د . إحسان عباس دراسة قيمة أدارها حول قصيدة الأستاذ محمود شاكر ، فأبرز فيها آراء الأستاذ شاكر السابقة ، وأضاف إليها ما يجدر بأستاذ كبير وناقد موهوب مثله أن يضيف ، وألمع إلى «قوس» الشماخ غير مرة<sup>(٢٩)</sup> . وقد افتح مقالته بقوله :

«للقوس في الأدب العربي – منذ أقدم عصوره – وجود يتجاوز الواقع إلى الرمز، فمنذ أن جعل حاجب بن زرارة قوسه رهينة لقاء أمر خطير لم يكن ينظر إلى قيمة تلك القوس في حقيقة الواقع العملي ، ومنذ أن أصبحت ندامة الكسعي الذي حطم قوسه – أعني مصدر رزقه ومعقد أمله – مضرب المثل لكل من ضحى متسرعا جائرا بشيء غال عزيز حتى ارتبط تسرعه وجوره بالندم والتلوم النفسي ، منذ ذلك الحين ، لم تعد القوس تقتصر على أن تكون عودا من نبع [يريد شجر النبع] وإنما أصبحت تحمل قيما جديدة أو دلالات على قيم جديدة ذات ارتباط بمشكلات إنسانية كبرى» . وما تزال أشياء أخرى غير القوس تحمل دلالة رمزية خصبة حتى وقتنا الحاضر في بعض أرجاء الوطن العربي ، فما تزال «الجنبية» في اليمن – وهي خنجر معقوف يتوسط تحت الصدر حزاما مشدودا حول الجسم – رمزا لقيم المروءة والرجولة والشرف ، فمن يفرط بها في رهن أو غيره فإنها يفرط بأغلى ما يملك .

فما قوس الشماخ ؟ وما قصتها ؟ إنها قوس صياد فقير مدقع تكفل له ولأسرته الرزق ، وقد كانت قبل ذلك غصنا في شجرة من شجر الضال الطيب الرائحة ، تفرقت أغصانها وتهدلت ، وأحاط بها شجر كثيف وحواجز شتى فاحتجبت عن العيون . ولكن القوَّاس ظل يرقب هذا الغصن زمنا حتى إذا طال وتم وغدا صالحا ليكون قوسا نهض إليه يرتقي الجبل ، ويتخذ له فيه مسربا فيقطع كل ما يسده عليه من رطب ويابس ، وينغل في مشقة وعسر بين هذا الشجر حتى وصل إليه في هضبته العالية البارزة للشمس ، فأنحى عليه

بفأسه الحادة الشرسة، فلما صار في يديه ابتهج واطمأن وأحس أن الغنى  
 أحاط به من كل صوب، وخامرته نشوة الظفر فازورّ معرضاً عن خلطائه  
 وأصحابه. ثم قفل بهذا الغصن، فعرضه للشمس حولين كاملين ليشرب ماء  
 قشره، وهو بين الوقت والوقت يردد النظر فيه، ويجسّه ويقلّبه ليعلم ما فيه من  
 عيب فيصلحه ويلينه ويقيمه. فلما تصرّم الحولان كاملين أدخله في آلة الثقاف  
 فثقفه وسوّاه، وبرّاه من الاعوجاج، ثم برى قشرته بالطريذة، فراضه وأصلحه  
 كما تراض الفرس الشموس بالمهامز حتى يلين قيادها فتستقيم. لقد صار  
 الغصن قوساً، فشرع يذوقها ويختبر شدتها ولينها، فوجدتها فيها معاً على خير  
 ما تكون عليه القئاس. فإذا انطلق عنها السهم كان له صوت امرأة تكي تبكي  
 ابنها الميت، وإذا أصاب ظبياً مات على مكانه، أو ذعره فخذلته قوائمه فلم  
 يقو على الفرار. وتنسم رائحتها الطيبة ملء صدره فكأنها هي من طيبها قد  
 صُبّ عليها الزعفران المذاب بالماء، صبته نساء يمينات مشهورات بخزن العطر  
 وكنزه. فإذا أصابها بلل الصباح طار إليها فألبسها ثوباً موشى من ناعم  
 الحرير، ورباً بها أن تطوى عليها الثياب الخلقة. ولم يزل هذا شأنه وشأنها  
 يرعاها ويصونها ويزداد بها فتنة حتى أهل موسم الحج، فكان بصحبته فيمن  
 أم السوق من الناس، فعرض له رجل خبير بالقئاس، فمد يده إليها فرازاها  
 فعرف حسنهما وكمالهما، فطفق يساومه، ويغلي بها الثمن، وينوّعه، فهو ثياب  
 من أجود الثياب وأغلاها، وأواق من الذهب الخالص الأحمر المتوهج  
 كالجمر، ودراهم مدوّرة «كعيون الجراد»، وجلد مديوغ بالقرظ من جلود المعزى  
 الغالية. فنازعته النفس والتوت عليه، وأغراه الثمن، وأبى عليه العقل  
 واستعصى، فغرق في لجة الحيرة يراجع نفسه ويشاورها: أياخذ هذا الثمن  
 الغالي أم ينصرف عنه؟ وتحلّق حوله الناس يوسوسون له ويرققون القول،  
 ويحضّونه على البيع، فالثمن غال والربح كبير، والخطأ كل الخطأ أن يفرط فقير  
 بكل هذا الربح. ولم تزل النفس تخادعه، وبريق الذهب يغريه، وتفتنه الثياب  
 والجلود والمال، وتضلله وسوسة القول حتى سكت صوت العقل وغاب  
 فباعها!! فلما فارقت فاضت العين عبرة، ونهض في صدره شوك الندم  
 والحسرة، واتقد فيه حب ممض محرق فكأنها هو يحز قلبه ويقطعه!!

وقصيدة الشماخ قصيدة نافرة ذات لغة وعرة كزّة، تروض قافية شموسا، ولكنها  
-على نفاها وشموس قافيتها- تأخذ بالألباب، وتقود بالنواصي إذا صابرتها زمنا.  
لقد ضرب لها حزون جبال الشعر حتى جاء كل بيت منها على حد تصوير تميم بن  
مقبل المدهش لشعره:

أغرّ غريبا يمسح الناس وجهه

كما تمسح الأيدي الأغر المشهرا\*

ولم لا يكون نص «ابن مقبل» مفتاحا لنص «الشماخ»؟ لقد تحدث «ابن مقبل»  
عن حزون جبال الشعر التي ضربها حتى تيسر له الشعر فجاء «أغرّ غريبا يمسح  
الناس وجهه»، ولا ريب في أن الشماخ قد ضرب حزون جبال الشعر أيضا حتى  
تيسرت له هذه القصيدة على نحو ما ضرب «القواس» حزون الجبل وهو يرتقيه  
للوصول إلى شجرة الضال. وقد راض «القواس» قوسه وثقفها وسواها كما تراض  
الفرس الشموس حتى تنقاد:

أقام الثقاف والطريدة درأها

كما قومت ضغن الشموس المهامز\*\*

وقد راض الشماخ وابن مقبل كلاهما شعره حتى غدا كالفرس الأغر المشهر.  
ولو كان الأمر كذلك لكانت قوس الشماخ رمزا لشعره الذي يتخيره كما تخير هذا  
«القواس» فرع الضالة «تخيّر القواس من فرع ضالة»، ويشقى فيه شقاء هذا  
القواس في العناية بهذا الفرع. ولكانت هذه الضالة رمزا للشعر قاطبة. بعبارة  
أعم: لكانت القوس رمزا للفن أو للعمل، ولكانت علاقة القواس بها رمزا  
لعلاقة الفنان بفنه، والعامل بعمله على نحو ما رأى الأستاذان الجليلان محمود  
شاكروإحسان عباس، وهي رؤية ثاقبة ما في ذلك شك البتة. ولكن أصل  
القضية لا يزال - في ظني - محتاجا إلى بعض الحفر والتنقيب للكشف عنه.

---

\* الأغر المشهر: الفرس، يعني جاء سابقا غيره من الخيل فمسح الناس وجهه إكراما له، وحباله.  
\*\* الثقاف: خشبة خاصة تسوى بها القسي. الطريدة: قصبة خاصة تُبرى بها القسي. الدرء:  
الاعوجاج. الجموح: الفرس الجموح، وتقويم ضغنّها: ترويضها حتى يلين قيادها. المهامز: ج  
مهماز: تنخس به الدواب لتستقيم.



فليست القضية قضية عمل فحسب، بل هي قضية وظيفة هذا العمل أو رسالته. ورب عمل تذروه الريح فلا يكثر له أحد لأنه أصم أبكم. بعبارة أخرى لعلها أدق وأوضح: إن في كل عمل فني دالتين: دلالة تاريخية نسبية، وأخرى إنسانية عامة. فإذا تجرد منها كان عبثاً محضاً ولو شقي فيه صاحبه. وهاتان الدالتان هما اللتان تعبّران عن الحس الأخلاقي للشاعر، أي عن «قيمه» أو «مبادئه». وكلنا يعلم أن هذه «القيم» ماثورة متغلغلة في العمل فنياً كان أو غير فني، وفي السلوك العام. لنقل: إن الأعمال والسلوك تجليات عملية للقيم، وهي في الوقت نفسه تروّز هذه القيم وتنقّحها وربما تضيف إليها، ولذلك قلنا: إن الإنسان وارث قيم وصانع قيم. إن القيم هي روح العمل وحلمه الشاق، تتغلغل فيه فيزهو بها، فإذا انطفأت نارها الخضراء عاد هشيماً أو غثاء أحوى. وفي ضوء هذا التصور تكون «قوس» الشماخ رمزاً «لمبدأ» وهدف سام في الحياة أي للقيم التي إذا عري منها الإنسان انحط إلى درك الحيوان الأعجم، وهو رمز يتضمن العمل والسلوك والرؤى والأحلام، وهل ينفع المرء إذا خسر نفسه أن يربح العالم؟

وقد ربح «القوَّاس» بعض هذا العالم أو رموزه، ربح الذهب والمال والجلد الفاخر والثياب النفيسة، ولكنه خسر مبدأه وقيمه، فاكتشف أنه قد خسر كل شيء لأنه قد خسر نفسه، وأفاق من سقطة البطل المدمرة أو صحا من باطله على فجيعته، فاجتافه وتنازعه ندم قاس وحزن مر وشعور جارح بالضيق، فخارت قوى النفس التي انكسرت صلابتها وتهذمت، فأسلم أمره لطائر البكاء والحزن:

فلما شراها فاضت العينُ عبْرَةً

وفي الصدرِ حَزَّازٌ من الوجدِ حامِزٌ\*

وكان هذا القوَّاس قد اختار هذا الغصن وهو يعلم أن حرية الاختيار ترتب عليه وتقتضي منه المسؤولية عن اختياره، أو قل: اختار هذا المبدأ وهو يدرك أن

---

\* شراها: باعها. حَزَّاز: قاطع. حامز: محض محرق.



الوجه الآخر للاختيار الحر هو المسؤولية . وقد نهض بهذه المسؤولية خير نهوض ، وشقي في سبيل اختياره شقاء مرا ، فخاض صراعا ضد الطبيعة (أو الجبل) مسلحا بالإرادة والتصميم والقوة ، وشاقا لنفسه طريقا في هذه الحزون الجبلية الوعرة ، مصابرا للفقر ، مؤثرا هذه القوس على نفسه يخصصها بأفضل الثياب . ألا يصح أن تكون هذه الجبال الوعرة صورة للحياة الإنسانية ، وأن يكون شقاء القواس في البحث عن طريق له فيها رمزا لشقاء الإنسان في البحث عن سبيله في هذه الحياة؟ وما رأيك في هذه القمة البارزة للشمس المظلة على الحياة من فوق ، وفي هذا الغصن الذي يتسنىها ، وفي هذه الغبطة الغامرة التي غمرت القواس وهو يحتضن هذا الغصن؟ ألا يصح أن يكون هذا كله رمزا لاهتداء الإنسان إلى مبدئه ، فإذا ملك هذا المبدأ واطمأن إليه أحس أنه يطل على الحياة من فوق ، ويعرف دروبها ، فلم يعد يخشى حيرة أو ضلالا؟ وما رأيك بهذه الشمس الساطعة التي برز لها أو برزت له ، أليست رمزا لهذه الهداية التي هو فيها؟ أليس ينير «المبدأ» - أو القيم - سبل الحياة أمام المؤمنين به؟ ويستخدم الشاعر لفظ «الاطمئنان» للتعبير عن حصول القواس على القوس ، كما يستخدم لفظ «الغنى» للتعبير عن إحساس القواس بأهمية هذه القوس . وأي اطمئنان أجمل وأمكن من اطمئنان العقل إلى اختياره ، وأي غنى أعظم وأجل من غنى النفس بعقلها ومبادئها؟

تَخَيَّرَهَا الْقَوَاسُ مِنْ فَرْعٍ ضَالَةٍ

لَهَا شَذَبٌ مِنْ دُونِهَا وَحَوَاجِزُ

نَمَتْ فِي مَكَانٍ كُنَّهَا فَاسْتَوَتْ بِهِ

فَمَا دُونِهَا مِنْ غِيْلِهِا مَتَلَا حِزُ

فَمَا زَالَ يَنْجُو كُلُّ رَطْبٍ وَيَابِسِ

وَيَنْغُلُّ حَتَّى نَالَهَا وَهُوَ بَارِزُ

فَأَنْحَى عَلَيْهَا ذَاتَ حِدٍّ غُرَابُهَا

عَدُوٌّ لِأَوْسَاطِ الْعِضَاهِ مُشَارِزُ

فلما اطمأنت في يديه رأى غنى

أحاط به وازور عمّن يُجاوز\*

وفي ضوء هذه «الهداية»، وظل هذا «الاطمئنان والغنى» مضى القواس يعنى بقوسه فيحسن العناية، فعرضها للشمس لتشرب ماء قشرها، وجسّها وقلب النظر فيها ليصلح ما قد يكون فيها من عيب، فقوم منادها فاستقامت، وبراها فاملاست، وفاح ضوعها الطيب الزكي، وصانها بنفيس الثياب وغاليها. وقد قلت من قبل: إن الأعمال تروى المبادئ وتنقّحها وتضيف إليها، بعبارة أخرى: إن العمل يمتحن النظرية ويصحح ما قد يكون فيها من عيب أو قصور تماماً كما فعل هذا القواس بقوسه.

فمظّعها عامين ماءً لحائّها

وينظر منها: أيّها هو غامرٌ

أقام الثّفاف والطريفة درأها

كما قومت ضعن الشمسوس المهامز\*\*

وذاق هذا القواس قوسه يختبرها شدة ولينا، فكانت نعم القوس فيهما جميعاً، فزاد رضى واطمئننا، وتضاعف الزهو والاعتزاز في نفسه. فإذا أصاب سهمها ظبياً مات على مكانه، وإذا سمع صوتها الشجي كصوت الثكلي امتلاً ذعراً، فخذلته قوائمه فلم يستطع الفرار:

إذا أنبض الرامون عنها ترنمت

ترنم ثكلي أوجعتها الجنائزُ

---

\* الضال: شجر تتخذ منه السهام. الشذب: الأغصان المتفرقة المتهذلة. كنها: سترها. الغيل: الشجر الملتف. متلاحز: متضايق دخل بعضه في بعض. ينجو: يقطع ما يؤذي. ينخل: يدخل في شيء متلاحم على مشقة. بارز: ظاهر للشمس. أنحى عليها: أقبل يقطعها. غراب الفأس: حذّها. العضاة: شجر ضخّم ذو شوك. مشارز: شرس. ازور: مال وأعرض. يجاوز: يخالط ويصاحب.

\*\* مظّعها: وضعها في الشمس لتشرب ماء قشرها. غمز العود: جسّه لينظر أين يلينه ويقيمه. الثفاف: خشبة تسوى بها القوس. الطريفة: قصبة تبرى بها القوس. الدرء: الاعوجاج. الشموس: القوس الجموح. المهامز: ج مهاز، تنخس به الدابة لتستقيم.

هتوف إذا ما خالط الظبي سهمها

وإن ريع منها أسلمته النواقر\*

لقد عبثت مشاعر «الشكل» بهذا السياق من الرضى والاطمئنان والحبور والاعتزاز، فخلخلته وغيّرت من مذاقه ولونه، وسرت فيه فأعادت حركته ونموه، فحار في مكانه لا يريم! إنه كظبي نافر في هذه الصحراء تملأ أعطافه الحياة، ويكتظ قلبه بالبهجة والرضى، أصابه سهم فصرعه، أو انقذف في قلبه رعب قاتل، فهو في الحالين مقيد مكانه لا يبرحه، قيّده الموت أو الخوف لا فرق، . ما الذي أريد أن أقوله؟ بل ما الذي يريد الشماخ أن يثيره ويشيعه في هذا السياق العامر بالاطمئنان والبهجة والثقة؟ لقد تحولت القوس إلى امرأة مفجوعة بابنها فهي تنوح عليه «ترنم ثكلى»، فهل كان الشماخ يرشح بهذا التحول — أو الصورة — للفجيعة القادمة؟ أهى صورة مبكرة تنبئ بفجيعة بيع القوس وحزن القواس وندمه ولوعته؟ لقد خدع الذهب والمال وزخارف الحياة القواس، فتخلى عن قوسه، وكانت سقطته الفاجعة، كما يخدع الذهب والمال وزخارف الحياة صاحب القيم والمبادئ فيتخلى عن قيمه ومبادئه وتكون سقطته الفاجعة. فهل كان الشماخ يرهص لهذه الفاجعة، بصورة الأم الثكلى؟ هذا هو ما أظنه. ومنذ هذه اللحظة يتحول سياق القصة فيحل القلق والاضطراب والبلبله محل الاطمئنان والبهجة والحبور، وتغدو نفس القواس مسرحاً لصراع نفسي عنيف يتشاجر فيها ويتنازعها الحرص على القوس وحبها والتعلق بها من طرف وإغراء الذهب والمال ومكر المشتري ووسوسة الناس من طرف آخر. لقد جاءت اللحظة الحرجة التي تختبر معادن الرجال فيتين الصلب من الرخو. إننا جميعاً نعشق المبادئ والقيم النبيلة ونتغنى بها، ولكن الذين يقوون على التضحية في سبيلها ودفع ضرائبها الباهظة قلائل. إن النفس أمارة بالسوء، وإن نار الإغراء المتوهجة كجمر الذهب تذيب معادن النفوس إلا ما قل منها أو ندر.

فسوافى بها أهل المواسم فـانبرى

لها يتّبع يُغلي بها السـم — ومَ رائزُ

\* أنبض القوس: جذب وترها، فإذا أطلقه نبض ورن. الجنائز: جنازة: أراد الميت نفسه. هتوف: لها صوت عال. وحذف جواب «إذا» كأنه معلوم لا شك فيه، أي إذا أصابه السهم مات على المكان. ريع: ذعر. أسلمته: خذلته. النواقر: القوائم.

فقَالَ لَهُ : هل تشتريها؟ فإنها

تُبَاعُ بما يَبِيعُ التَّلَادُ الحَرَائِزُ

فقَالَ : إزارٌ شرعبيٌّ وأربعٌ

من السَّيراءِ أو أواقٍ نـواجزُ

ثمانٍ من الكـوريِّ حُمْرٌ كأنها

من الجمر ما أذكى على النار خابزُ

ويُردانٍ من خـالٍ وتسعون درهماً

على ذاك مقروظٌ من الجـلدِ ماعزٌ\*

إنها نفسية تاجر ماكر خبيث يعرف كيف يتسلل إلى مواطن الضعف في النفس البشرية، ويعرف كيف يثيرها ويداعبها، فيستعرض أمامها مواطن الفتنة والإغراء موطنًا موطنًا في هذه الحياة المتبرجة الكاملة الزينة التي تخطر بدلاها وفتنتها الساحرة، ولا يزال يروضها، ويتفنن في العرض والإغراء حتى تذلل له وتنقادا ولهذا شرع يفصل في الثمن كل هذا التفصيل فكأنما يريد أن يكسر صلابة الروح بهذه الطرق المتتابعة، ويمتص رفضها وشموسها شيئًا فشيئًا، ويجرّعها الخديعة والباطل جرعة إثر جرعة إثر أخرى. وقد يشير هذا الإسهاب في الحديث عن الثمن «إلى نفاسة القوس، وإلى الإيغال في الإغراء» كما لاحظ د. إحسان عباس، ولكن وظيفته الحققة هي ترويض نفس القواس وكسر صلابتها الروحية لا الحصول على القوس، أو قل تدمير «المبادئ أو القيم» بتدمير أتباعها ومعتنقيها. وإن لم يكن الصياد هو القواس نفسه -وهذا محتمل بل راجح- فإن الرأي السابق يزداد صلابة لأن هذا التفسير يعني وجود ثغرة كبيرة في القصة -وما أكثر الثغرات

\* أهل المواسم: مجامع الناس في زمن الحج. يتع: مشتر يحسن البيع والشراء. السوم: المساومة. رائز: مختبر. التلاد: المال القديم الموروث. الحرائز: التي تحرز ولا تباع لنفاستها. الشرعبي: من أجود الثياب وأغلاها. السيراء: ثياب مخططة نفيسة. الأواق: ج أوقية، وهي من الموازين. نواجز: حاضرة غير مؤجلة. ثمان: يعني ذهبا مصوغا. الخابز: صانع الخبز على النار. بردان: تشية برد. الخال: موضع تصنع فيه الثياب النفيسة. المقروظ: المدبوغ بالقرظ. الماعز: جلد المعزى.



في الشعر! - يتحتم علينا الالتفات إليها إذا أردنا أن نفهم رمز القوس فهماً دقيقاً .  
إن ثمة سؤالاً ضائعاً ينبغي أن نبحث عنه كي نسد الثغرة . هذا السؤال هو: كيف  
تتباين هذا الصياد الفقير المدقع أن يظفر بهذه القوس ويجعلها من تلاده؟ ومن أين  
له كل هذا المال وما فوقه ليشتريها من هذا التاجر الماكر الخبيث؟ لا أحد يعرف  
كيف حدث ذلك ، فقد غابت القوس في جوف البيع أو انطمرت تحت الثياب  
والجلد والذهب والمال كما يغيب المبدأ ويتبدد في جوف خيانة معتنقيه له . ولم يبق  
في المشهد إلا القواس والتمن الذي قبضه والناس من حوله شهود عليه أو على  
انهيار «المبدأ» . لقد اندلعت نار الحسرة والندم وشبّ ضرامها في نفس الرجل ،  
ولكن ماذا يجدي الندم أو تنفع الحسرة بعد أن تصدعت النفس؟ إن البكاء  
والحسرة والندم ههنا صورة من بكاء الثكلى وحسرتها على ابنها الميت .

فَظَلْ يَنْجَا جِي نَفْسَهُ وَأَمِيرَهَا

أَبَاتِي الْـ\_\_\_\_\_ الَّذِي يُعْطَى بِهَا أُمُّ يُجَاوِزُ

فَقَالُوا لَهُ: بَايَع أَخَاكَ وَلَا يَكُنْ

لَكَ الْيَوْمَ عَنْ رِبْحٍ مِنَ الْبَيْعِ لَا هِزْ

فَلَمَّا شَرَاهَا فَاضَتْ الْعَيْنُ عَذْرَةً

وَفِي الصَّدْرِ حَزَازٌ مِنَ الْوَجْدِ حَامِزٌ\*

ولم يكن ظن الشماخ بالناس حسناً فيما يبدو، فقد انضموا إلى صف التاجر والمال،  
واشتركوا في تضليل القواس حتى انقاد إلى مأساته الفاجعة . ولو كانت القضية قضية  
عمل فحسب لكان من حق هذا القواس أن يكسب بعمله مالاً يسد به مفارقة دون ندم  
ولوعة، ولكنها قضية علاقة وجدانية حميمة بين المبدأ وحامله أو بين الهدف السامي  
وصاحبه، فإذا انهارت لم يعرضها مال وثياب، ولم يردّها بكاء وحسرة وندم .

هذه هي قضية الشماخ كما تصورها قوسه، قضية الإنسان حين يحلم بتحقيق  
ذاته - لأن التبشير بالقيم والمبادئ هو ذروة الإحساس بالذات وصحتها -، فيشقى

---

\* أميرها: الذي يؤامره ويشاوره . يجاوز: يترك ويمضي . لاهز: دافع مانع . شراها: باعها . حزاز: قاطع . الوجد: أشد الحب . حامز: ممض محرق .

في مطاردة هذا الحلم ، ويخوض في سبيله صراعا قاسيا داخليا حينا وخارجيا حينا ، فإذا كان طرفا الصراع غير متكافئين سقط هذا الإنسان الحالم سقطة البطل المدمرة ، ولقي مصيره فردا متوحدا كشاهدة قبر.

\*\*\*

ويزداد رمز القوس انكشافا ووضوحا حين نعارضه برمز آخر في هذا الشعر هو رمز «الجمانة» . وإذا كانت حكاية القوس قد جاءت في معرض الحديث عن «الصياد» وحر الوحش ، فإن حكاية الجمانة أتت في شعر «المسيب بن علس» في سياق «الغزل» . وقصة «الجمانة» تقليد شعري موسوم بالحسن والبهاء ، يصور الصيادين في الخليج العربي في رحلاتهم لصيد اللؤلؤ من أعماق مياه البحر . و«صيد اللؤلؤ» مهنة قديمة جدا ورثها أبناء الخليج عن أسلافهم الجاهليين من أبناء القبائل التي كانت تنزل قريبا من سيف البحر . وظلت هذه المهنة حية يتوارثها الخالف عن السالف حتى بداية عصر «النفط» حين فاضت أرض الجزيرة العربية المعطاء بخيراتها المدفونة فيها . ومن يقرأ الشعر الكويتي الحديث ولاسيما ديوان «مذكرات بحار» لمحمد الفايز يدرك أهمية هذه المهنة وشأنها الجليل في حياة أبناء الخليج حتى منتصف هذا القرن أو بعده بقليل ، ويدرك أيضا كيف يجني صغر الرقعة الجغرافية التي يعيش فيها الشاعر ، والقطيعة الثقافية بين أقطار الوطن العربي على الشعراء الكبار ، فلا يكاد أحد يسمع بهم حتى يكون بين أهلهم وذوهم!

يقص علينا «المسيب بن علس» حكاية هذه «الجمانة» في تفصيل عذب بديع ، فيصور خروج الغواص في أربعة من الشركاء ، اختلفت أصولهم وألوانهم ، وتنازعوا فيما بينهم نزاعا طويلا ، ثم ألقوا إليه مقاليد الأمر ، فعلوا سفينة تهوي بهم في لجة البحر ، وامتد بهم الزمن شهرا بعد شهر ، حتى ساء ظنهم وغالهم اليأس أو هم ، فألقى هذا البحار مراسي سفينتهم في منطقة مخوفة بالخطر والهلاك فاستقرت ، ثم قذف بنفسه في البحر ملتهبا من الفقر شديد الظمأ ، ينشد في هذه الأعماق حلما شاقا عزيز المنال . لقد قتلت هذه الجمانة والده من قبل ، فصمم أن يتبعه أو أن يجيء بها وهي أمنية العمر ، فظل مغمورا بالماء نصف النهار ، لا يدري أصحابه من أمره شيئا ، حتى تعرّى الحلم بين يديه بديعا فاتنا كقوس قزح : لقد أصاب منية النفس ، فجاء

بها صدفة مضيئة كالجمرا! وهبّ المشترون يغرونه : يرققون له القول ، ويدفعون بها  
ثمنا غاليا ، وهو يمنعها عنهم زاهدا فيما يدفعون ، وراغبا عن كل أمر سواها ،  
وصاحبه يوسوس له ويزيده إغراء : ألا تبيع؟ وهو يزداد ازورا وتصاعما عنهم .  
فطفق الملاحون «يسجدون» لها ، وانقطع هو إليها يعانقها ويضمها إلى نحره! ألم  
أقل : إن المسيب يقص علينا حكاية هذه الدرة قصا بديعا مدهشا؟

كجنانة البحرى جاء بها  
غواصها من لجة البحر  
صلب الفؤاد رئيس أربعة  
متخالفى الألوان والنجر  
فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا  
ألقوا إليه مقاليد الأمر  
وعلت بهم سجحاء خادمة  
تهوي بهم في لجة البحر  
حتى إذا ساء ظنهم  
ومضى بهم شهر إلى شهر  
ألقى مراسيه بتهلكة  
ثبتت مراسيهما فما تجري  
فانصب أسقف رأسه ليد  
نزع رباعيته للصبر  
أشغى يمج الزيت ملتمس  
ظمان ملتهب من الفقر  
قتلت أبساه فقال : أتبعه  
أو أستفيد رغبة الدهر

نَصَفَ النِّهَارُ الْمَاءَ غَامِسَةً  
ورَفِيقَهُ بِالْغَيْبِ لَا يَدْرِي  
فَأَصَابَ مُنْيَتَهُ فَجَاءَ بِهَا  
صَدَقَتُهُ كَمُضِيَّةِ الْجَمْرِ  
يُعْطَى بِهَا ثَمْنًا وَيَمْنَعُهَا  
وَيَقُولُ صَاحِبُهُ: أَلَا تَشْرِي؟  
وتَسْرَى الصَّرَارِيَّ يَسْجُدُونَ لَهَا  
وَيَضُمُّهَا بِيَدَيْهِ لِلنَّحْرِ\*

لقد سبق أن ذكرت في تفاريق الحديث أنني وقفت على هذه القصيدة، وقلت فيها بعض القول<sup>(٣٠)</sup>. وأحب الآن أن أستتم القول فيها، فليكن ذا مرة إن أمكن المرار.

هذا تقليد مثقل بالشقاء والخوف والتعب والكفاح المر الشديدي كما يشهد بذلك النص، فهو يصور صياد اللؤلؤ في صراعه الطويل المحفوف بالهلاك والخيبة ضد البحر وأمواجه وكائناته، وتبدو البيئة البحرية أشد هولاً وأقسى عريكة من بيئة الصحراء. فهل كان المسيب يريد تصوير حياة هؤلاء الصيادين القاسية الضنكة في ذلك العصر؟ قد يكون أراد ذلك حقاً، وهذه هي الدلالة التاريخية النسبية للنص، ولكن دلالة الإنسانية الرحبة العميقة تتجلى في تمجيد العمل والشقاء والكفاح ومصابرة الشدائد، فهو يرتقي بهذا التقليد فيصوغ من الفردي والجزئي والعارض النموذجي والشامل والدائم، وبذلك يكون نموذج الصياد تجريداً للكثرة وتعميماً لها. وتتجلى هذه الدلالة الإنسانية في هذه الرمزية الوهاجة كالجمر، فهذا الصراع هو رمز للصراع الإنساني عامة،

---

\* البحري: اللؤلؤ. كلمة سبئية قديمة، هذا ما ذكره لي د. إبراهيم الصلوي، المختص باللغات القديمة. وبهذا التفسير يعلو البيت. النجر: الأصل والمنبت. سجحاء: سفينة. تهلكة: موطن خطر. أسقف: طويل في انحناء. أشقى: أستانه متخالفة متراكبة. ألا تشري: ألا تبيع. الصراري: الملاحون.



وهو تبشير به ودعوة حارة إليه . إن الحياة الإنسانية مملوءة بالشدائد التاريخية ، ولكن جدارة الإنسان بإنسانيته تتحقق بروح المقاومة والكفاح ضد شروطه التاريخية . إن نفس «المسيب» مفعمة بالثقة بهذا الصياد وبجدارته الفذة بالإنسانية الحقّة ، وهو لذلك شديد العناية به ، مسرف في تصويره والحديث عنه على نقيض ما كان عليه الشماخ الذي أولى القوس عناية تضارع عنايته بالقواس بل تفوقها . وكل الصفات التي وصف المسيب الغواص بها تنبئ بانتصاره القادم ، بل هي منذ مطلع النص ترشح للظفر، وتكشف عن صلابة الروح وقوة الإرادة والتصميم :

### صلب الفؤاد رئيس أربعة

#### متخالف في الألوان والتجـر

إن صلابة الفؤاد صفة تلفت النظر، فهو لا يصفه بقوة الجسم ومتانة البنيان ، بل يصفه بصلابة الروح . ولا تظهر الصفات الجسدية للصياد إلا باهتمام يسير قياسا إلى صفاته المعنوية التي تلوح بارزة منذ مطلع النص إلى آخره . وفكرة «السيادة أو الرئاسة» هي الأخرى فكرة دالة على مزاياه العقلية والنفسية وما يتمتع به من منطق وحكمة وحسن تصرف وقوة إرادة، فقد تنازع هؤلاء البحارة فيما بينهم نزاعا طويلا ، ولكنهم - على تنازعهم واختلاف أجناسهم وألوانهم - ألقوا إليه مقاليد الأمر يسوسهم كما يرى . وهو ثاقب البصر غير عابئ بالهلاك أو الخطر، فقد اختار مكانا خطرا مهلكا مقرا لسفينته «ألقى مراسيه بتهلكة» ، وهو صبور لا يعرف الضيق أو الملل أو اليأس والقنوط «نزعته رباعيته للصبر» . وهذه الصفات كلها امتداد للصفتين الأوليين وتنمية لهما . وهو «مصمم» على تحقيق هدفه تصميميا مطلقا لا يساوره الشك ، ولا يخامر التردد، فهو إما أن يموت وإما أن يحقق ما صمم عليه :

### قتلت أباه فقـال أتبعه

#### أو أستفيد رغبة الدهر

بل هو يقدم احتمال الموت على احتمال الظفر، فلا يرتجف ولا يتلجلج ولا يتردد، ويسمي القتل والموت «تبعاً أو تباعاً» لوالده . وهذه صفة أخرى تنبع من رحم الصفات السابقة وتنميتها في الوقت ذاته . بل إن الفعل «انصب» «فسانصب

أسقف . . . .» يوحى لنا بصورة واحد من سباع الطير، صقر أو نسر، وهو ينصب على فريسته انصبابا . وقد قرن هذه الصفات جميعا أو ترجمها عمليا بمجالدة أعماق البحر ومخاوفه وحيدا نصف نهار كامل لا يعرف عنه أصحابه شيئا أي شيء :

نصف النهار الماء غامره

ورقيقه بالغيب لا يسدري

ألا تدل هذه الصفات كلها على شخصية فذة متميزة؟ ألا ترشح لظفره في الجولة القادمة بعد الحصول على «الجمانة»؟ هذه شخصية متأبية على الضعف، مستعصية على الإغراء، قاصدة لهدفها كطلقة من رصاص، نافرة في غير اكتراث من كل أمر آخر مهما جل وعلا في عيون الآخر:

فأصاب منيته فجاء بها

صدفية كمضيئة الجمر

يعطى بها ثمنها ويمنعها

ويقول صاحبه: ألا تشري؟

هل استوقفك هذا الفعل «أصاب»؟ إن له من ثراء الدلالة ما للفعل «انصب» الذي لم يزل عالقا بلساننا بعد . لقد ظفر بأمنية العمر، فإذا هي متوهجة كالجمر! هل نذكر صور الثور المنتصر المشرقة المتوهجة كالكوكب الدري حيننا وكقبس من النار حيننا؟ إن فكرة «الهداية» أبين من أي أمر آخر . إنها الهداية النابعة من «المبدأ» أو «الهدف» نفسه . إن نور هذه «الجمانة» يصدر عنها، ويفيض منها أينما كانت . ولم يكن الأمر كذلك في قصة «القوس» . كانت الشمس هادية للشاعر-أو القوأس- وهو على قمة الهضبة فأنارت أمامه الطريق، ولكنها لم تظهر حين وافى بقوسه موسم الحج، ولم تكن تلك القوس مضيئة فغامت رؤيته، وتبلبل فكره، وسقط سقطته المدمرة . نحن هنا في قصة الجمانة أمام إنسان مؤمن بهدفه أو مبدئه إيمانا مطلقا لا يتزعزع، مصمم عليه تصميميا قاطعا كحد السيف، جليد عنيد في الدفاع عنه والصراع في سبيله، تسعفه صلابة الروح ودربة الكفاح، وأمام «مبدأ» أو «هدف» سام جليل ينير أمام صاحبه سبل الحياة فلا تُخشى عليه حيرة أو ضلال . ولذلك كان الحديث عن «الثمن» هنا - على نقيض ما كان في قصة القوس - خافتا ضعيفا

قصير المدى كموجة نبعت من مياه الشاطئ الضحلة، وانكسرت ثم تبددت وتلاشت قبل أن تصل إلى صخوره الصلبة :

يُعطى بها ثمننا ويمنعها

ويقول صاحبه : ألا تشرى؟

لا وجود للصراع النفسي ههنا، فالقضية محسومة لا تتسع لخلاف أو جدل. ذات محصنة بصلابة الروح والمبدأ، منيعة في شمم وإباء. وأرجو أن يستوقفك هذا الفعل «يمنعها» وما فيه من دلالة المنعة والقوة ورد الضيم، فهذه «الجمانة» يهددها ضرب من الظلم أو العدوان، فيصونها هذا الغواص ويمنعها، فهي في حرز حريز. ولا تجدي وسوسة الناس أو الأصحاب ههنا، أو إغراؤهم له بالبيع «إن المحب عن العذال في صمم» ! إنها صحوة العقل والروح معا فمن أين ينفذ إليها الضعف أو تتخطفها المخاتلة والخداع؟ لقد أصم هذا الغواص كلتا أذنيه عن صوت المال ووعوة الإغراء وحسيس الصخب، وطفق يضم هذه «الجمانة» إلى صدره ويعانقها كما يضم عاشق حبيبه، والملاحون من حوله «يسجدون» لها!

وترى الصراري يسجدون لها

ويضمُّها بيديه للنحر

أترى ما في هذا المشهد من مشاعر الهيبة والجلال، وأحاسيس الغبطة التي تورق في القلب وتخضر، والتي تجوب أرجاء النفس كطيور النورس البيضاء التي تدف وتعلو مبشرة سفن الرحيل بأمن الشواطئ؟ وماذا تكون هذه الجمانة إن لم تكن رمزا لمبدأ أو هدف سام في الحياة؟ هدف يستحق كل هذا الشقاء والكفاح، وكل هذا الضن به والمحافظة عليه، بل يستحق أن يموت الإنسان في سبيله، ويسجد الناس له. هدف يسمو بالروح فوق نثرية الحياة الباردة الجوفاء، ويضيء متوهجا كالجمر أمام عشاقه، فلا يملكون إلا الكفاح في سبيله، والإخلاص له، ولا يملك الآخرون إلا أن يحنوا رؤوسهم إجلالا وتقديرا، ويخروا له ساجدين.



## خاتمة

هذه مضارب القبائل ، أو هذه بعض أطلالها الدارسة وقد غدت نهبا لعوادي الدهر وصروفه ، فلا نكاد نتبين منها إلا آياتها التي استعصت على الفناء . وقد حاولت في هذه الصفحات التي بين يديك ، كما حاول غيري في غيرها ، مساءلتها عن أهلها الذين طوى الزمن ما بيننا وبينهم ، ولا أدري هل استعجمت أم باحت بأسرارها الغامضة ؟ لقد رأيت أكثر الباحثين بين معجب ومفتون بهذا الشعر ، ففتشت عن سر هذا الإعجاب وعلة تلك الفتنة فيما كتبوه فلم أظفر بما يبيل الريق وينقع الغلة ، فكأنما كنت أحد أولئك الشعراء الذين يشيمون البروق البعيدة ويرتفقون لها ، فتخلف ظنونهم إلا قليلا . ما أكثر ما راد الباحثون شعاب هذا الشعر ، وارتقوا حزنه الصلبة ، حتى وقع في الوهم أو كاد أنهم يجوبون أرضا ذلولا موطأة الأكناف ! وانعقد في النفوس وهم عجيب غريب حول سذاجة هذا الشعر وقربه ممن أراد المسير إليه ، فكأن تكرار الحديث عن قضية ما وشيوعه أمران مرادفان لوضوحها أو ناجمان عن هذا الوضوح ، ولم يخطر ببال أكثرنا أنها أمران يكافحان الإحساس باليقظة والشعور بالمسؤولية ، ويغيبان من حيث لا نحسب ولا نريد جوهر هذه القضية وحقيقتها . عن هذا الإحساس بعقم التكرار وما يوحي به من وضوح زائف ، صدرت في هذه الدراسة مؤمنا بأن الشعر تعبير عن تجارب البشر وتصوير لها وموقف منها ، مع ملاحظة أمرين اثنين هما : كيفية القول الشعري الغامض البواح معا في آن ، وعمق التجارب الإنسانية وتعقيدها مهما بدت مناقضة لهذا العمق والتعقيد أو موحية بغيرهما ، فطبيعة النفس الإنسانية عامة - كما يعلمنا علم النفس - طبيعة معقدة غامضة ، وأولى بنفوس الشعراء الحساسة أن تكون أخصب وأغمض . وقد وجدت لزاما علي أن أوطئ هذه النظرة المستأنفة في شعرنا القديم بالنظر في واقعنا النقدي الراهن ، وتسجيل عدد من الملاحظات له أو عليه رابطا بينه وبين ثقافتنا المعاصرة التي تتنازعها مواقف شتى هي : انحياز منهجي أو اغتراب ، وموقف مثالي زائف يتمثل في دخول صدفه التاريخ وشد الحاضر والمستقبل إلى داخلها ، وقلق تاريخي خصب



عرفته الحضارات كلها في مراحلها الانتقالية، ويتمثل هذا القلق في الرغبة الجارفة في الحرص على مقومات شخصيتنا التاريخية، واللهفة العميقة لإغناء هذه الشخصية بروح حضارة عصرنا الراهن وإنجازاته الضخمة. وما كان لهذا الحديث أن يستقيم دون ربطه بالحياة العربية الراهنة التي تبدو لي مأزومة في جوانبها جميعا. وقد خصصت الحديث فوقفته على اتجاه واحد من اتجاهات نقدنا الجديد هو «الاتجاه الأسطوري»، فنظرت في أصوله النظرية وتطبيقاته على شعرنا القديم محلا وناقدا، وانتهيت من ذلك إلى طائفة من الآراء والأحكام في ضوء تصوري لوظيفة النقد ومفهوم الشعر. وأنا أعرف - كما يعرف كثيرون غيري - أن «الاتجاه الأسطوري» واحد من اتجاهات النقد الجديد لا أكثر، ولكنني أعرف - كما يعرفون أيضا - أن الحديث عن هذه الاتجاهات كلها في أصولها النظرية وتطبيقاتها على شعرنا القديم حديث متشعب طويل يستحق أن تُفرد له دراسات شتى لا دراسة واحدة، ولذا لم يكن ثمة مناص من قصر الكلام على هذا الاتجاه قصرا يحكمه الاستقصاء والتدقيق والتحليل والنقد.

وحين طويت الحديث عن نقد الآخرين مضيت أنظر في هذا الشعر، بل في ظواهره المعقدة الغامضة ومناطقه العذراء مستضيئا بمنهج نقدي لا أبالغ إذا وصفته بأنه أحد اتجاهات النقد الجديد - ومن هنا لم يكن ممكنا تسمية البحث: شعرنا القديم والنقد الأسطوري -، وجعلت همّي الكشف عن مجالين من مجالات رؤية الشاعر الجاهلي همّا: الذات والكون. وقد تبين لي أن رؤية الذات تنتشر في أودية هذا الشعر وشعابه، ولا يقتصر ظهورها على ما عرف بمصطلح «المقدمة» عند الباحثين. كما بدا لي أنها رؤية مراوغة ترامقنا النظر حيناً وتختلنا أحيانا وتتلفع بغموض الشعر معظم الأحيان، ولذا جعلت الحديث عنها قسمين: الذات السافرة والذات المقتنعة. وتبين لي أن رؤية الكون أشد معاصرة وغموضا، ولكنها - بل: ولذا فهي - أعظم فتنة وأوغل في القلب. وليست تظهر هذه الرؤية في طرف من أطراف هذا الشعر كما تظهر في تلك الموضوعات الشعرية السويرة التي تلتوي دونها الدروب ويكثر فيها العثار، فإذا ما صبرت النفس وأخذتها بالزمام انطلقت هذه الموضوعات في فضاء الروح كسرب من الحمام يدف ويعلو!

إنها هذه الموضوعات أو المشكلات الإنسانية الخالدة التي تؤرق البشر أبد الدهر، وهل يؤرق الإنسان أمر كما تؤرقه هشاشة الحياة وتلاشيها، وجوهرها أو ناموسها الخالد المتمثل في الصراع، وغموضها ولامنطقيتها، وهل يُرْمَضُ العقل أمر كما ترمضه مشكلة الانتهاء التي تشب وتترعرع في النفس وتجري في دم العروق فإذا هي ونحن شيء واحد، وهل تساور النفس قضية كما تساورها قضية «المبدأ» أو «الهدف»؟ وأي أمر أقسى على الإنسان من قسوة الدهر الغاشمة وجبروت الموت وغموضه؟ هذه هي القضايا الكونية التي أرقّت الشاعر الجاهلي وأرْمَضَتْه، فنفت عنه السكينة وأشعلت بين جوانحه نار القلق. وقد حاولت - بصدق وإخلاص وصبر مرّ جميل - أن أكشف عن رؤية هؤلاء الشعراء لهذه القضايا وعن رؤيتهم لذواتهم، لا أقصر النصوص على حمل ما لا طاقة لها به، ولا أستكثر الحمل إذا رأيتها قادرة عليه. وبعبارة أخرى: كانت وردة النص أغلى وأجمل من كل تصور أو افتراض، وكانت فراشة القلب تطير فوقها وتحوم حولها وترهف السمع لكل ما تبوح به من أسرار. فإذا استطبت هذه الأسرار فمن الحديث ما يستطاب، وإذا أرهقتك معرفتها وأرقتك فهذه وظيفة المعرفة أو ضريبتها الباهظة.

هذه رحلة أخرى في نجود شعرنا القديم وحزونه، تدجّى بعض ليلها حتى كأنّ الأعشى عناه بقوله:

وليل يقول القوم من ظلماته

سواءً صحيحات العيون وغورُها

وانكشف بعض نهارها حتى كأنه يوم من أيام السّموم، خاللتُ فيها هؤلاء الشعراء، وشمت بروق أمانيتهم، وحددتُ القلب أسمع بعض شجوتهم، ووردت من مياهم ما قال فيه أحدهم:

كأن مزاحفَ الحياتِ فيه

قُبيل الصبح آثَارُ السيّاط

ما أحسن ما قال!

وأخشى أن أكون قد حملت إليك ما يحمله حاطب ليل . فإن أكن قد فعلت  
فعدري أنه الشعر الساحر، أليس الشاعر ساحر كلمات؟ ولكنني لا أرتاب في أنك  
سترى - وأنت المنصف - فيما كتبت بعض روح هذا السحر وأطيافه الفاتنة . ولعلي  
أحملك على النظر فيما استقر في نفسك من أمر هذا الشعر، وحسبي هذا .

ولو كان يفنى الشعرُ أفناء ماقرت

حياضُك منه في العصور الذواهب

ولكنه صوبُ العقول إذا انجلت

سحائبُ منه أعقت بسحائب

لا الشعر يفنى ، ولا الحديث عنه ينتهي ، ولكن الزمن . . . . .

فلا تنلِكَ الليالي إنَّ أيديها

إذا ضربن كسرن النبع بسالفِ رِب

ولا يُعَنَّ عدوّاً أنت قـاهـرُهُ

فإنهنَّ يصدن الصقرَ بالحرب\*

---

\* النبع : شجر صلب قوي . الغرب : شجر رخوا ضعيف . الحرب : طائر صغير الحجم .

## الهوامش

- (١) انظر د. عبدالغفار مكاوي. ملحمة جلجامش. نشر: ذات السلاسل. الكويت ١٩٩٤.
- (٢) المفضليات: ص ٤٠٩ وما بعدها.
- (٣) انظر كتاب «الموت في الفكر الغربي»، وانظر مقدمته خاصة. ترجمة: كامل يوسف حسين. عالم المعرفة - الكويت - أبريل ١٩٨٤.
- (٤) شرح الهذليين: ١/١٠١ وما بعدها.
- (٥) انظر المقدمة التي كتبها الدكتور عبدالغفار مكاوي لترجمته للمحمة جلجامش.
- (٦) انظر الشعر والشعراء: ١/١٨٥. والخزانة: ٢/٤١٩-٤٢٥. والأغاني: ٢١/١٣٢.
- (٧) المفضليات: ص ٢٩٩، وانظر قصيدة أبي ذؤيب: شرح أشعار الهذليين: ١/١٢٢.
- (٨) الطرائف الأدبية ص ١٥.
- (٩) المفضليات: ص ٥٢.
- (١٠) شرح أشعار الهذليين: ١/٢١٧.
- (١١) المصدر السابق: ٢، ١٥٤.
- (١٢) المصدر السابق: ٣/١٢٥.
- (١٣) الإسراء: آية ٨٥.
- (١٤) الديوان. ص: ٢١٦ وما بعدها.
- (١٥) الديوان ص: ٩٨ وما بعدها.
- (١٦) الديوان. ص ٢١٨.
- (١٧) المفضليات ص ١٩٩.
- (١٨) الأصمعيات ص ١٠٥.
- (١٩) انظر قصيدة المدح ص ١٧٥.
- (٢٠) المفضليات ص ٢٥٨.
- (٢١) المنتخب ١/٧٥.
- (٢٢) انظر على سبيل المثال لا الحصر: شرح أشعار الهذليين: ٢/١٢١-١٢٢. ٢/٥٥-٥٧.
- (٢٣) انظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ولاسيما الباب الثاني.
- (٢٤) صوت الشاعر القديم ص ١٤٩.
- (٢٥) انظر قصيدة المدح ص ١٤٠-١٤٣.
- (٢٦، ٢٧، ٢٨) القوس العذراء: المقدمة ص ٢٤-٢٩ ط ٢. مكتبة الخانجي ١٣٩٢ هـ.
- (٢٩) دراسات عربية وإسلامية ص ٣. مطبعة المدني. المؤسسة السعودية بمصر ١٤٠٣ هـ.
- ١٩٨٢ م.
- (٣٠) قصيدة المدح ص ١٣٨-١٤٣٠.



المحرر في سطور  
د. وهب أحمد رومية  
\* من مواليد سورية .

\* دكتوراه في الأدب القديم من كلية الآداب - جامعة القاهرة  
١٩٧٧م بمرتبة الشرف الأولى ، مع التوصية بطبع الرسالة وتبادلها  
مع الجامعات .

\* رئيس قسم اللغة العربية بجامعة صنعاء سابقاً .  
\* أستاذ الأدب القديم بجامعة دمشق .

\* يرى أن نقد الشعر ضرب من الإبداع بمقدار ما هو فرع من  
العلم . وفي ضوء هذه الرؤية يحاور النصوص الشعرية كاشفاً عن  
ثرائها ومضيفاً إليها نصاً إبداعياً جديداً .

\* من مؤلفاته :



فجر العلم الحديث  
( الإسلام - الصين - الغرب )  
تأليف : توبي أ. هاف  
ترجمة : د. أحمد محمود صبحي

«الرحلة في القصيدة  
الجاهلية» ، «قصيدة  
المدح حتى نهاية  
العصر الأموي بين  
الأصول والإحياء  
والتجديد» . إضافة  
إلى مجموعة من  
المقالات في نقد  
الأدب العربي القديم  
والمعاصر منشورة في  
الدوريات الأدبية  
المعروفة .



## صدر عن هذه السلسلة

- ١- الحضارة تأليف : د / حسين مؤنس يناير ١٩٧٨
- ٢- اتجاهات الشعر العربي المعاصر تأليف : د / إحسان عباس فبراير ١٩٧٨
- ٣- التفكير العلمي تأليف : د / فؤاد زكريا مارس ١٩٧٨
- ٤- الولايات المتحدة والمشرق العربي تأليف : / أحمد عبدالرحيم مصطفى أبريل ١٩٧٨
- ٥- العلم ومشكلات الإنسان المعاصر تأليف : د / زهير الكرمي مايو ١٩٧٨
- ٦- الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها تأليف : د / عزت حجازي يونيو ١٩٧٨
- ٧- الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية تأليف : / محمد عزيز شكري يوليو ١٩٧٨
- ٨- تراث الإسلام (الجزء الأول) ترجمة : د / زهير السمهوري أغسطس ١٩٧٨
- ٩- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة تحقيق وتعليق : د / شاكر مصطفى مراجعة : د / فؤاد زكريا
- ١٠- جمحا العربي تأليف : د / نايف خرما سبتمبر ١٩٧٨
- ١١- تراث الإسلام (الجزء الثاني) تأليف : د / محمد رجب النجار أكتوبر ١٩٧٨
- ١٢- تراث الإسلام (الجزء الثالث) ترجمة : د / حسين مؤنس نوفمبر ١٩٧٨
- ١٣- الملاحة وعلوم البحار عند العرب د / إحسان العمد د / فؤاد زكريا ديسمبر ١٩٧٨
- ١٤- جمالية الفن العربي د / حسين مؤنس د / إحسان العمد د / فؤاد زكريا يناير ١٩٧٩
- ١٥- الإنسان الحائر بين العلم والخرافة د / أنور عبدالعليم فبراير ١٩٧٩
- ١٦- النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية د / عفيف جهني مارس ١٩٧٩
- ١٧- الكون والثقوب السوداء د / عبدالمحسن صالح أبريل ١٩٧٩
- ١٨- الكوميديا والتراجيديا د / محمود عبدالفضيل مايو ١٩٧٩
- ١٩- المخرج في المسرح المعاصر إعداد : رؤوف وصفي مراجعة : زهير الكرمي ترجمة : د / علي أحمد محمود يونيو ١٩٧٩
- مراجعة : د / شوقي السكري د / علي الراعي يوليو ١٩٧٩
- ٢٠- المخرج في المسرح المعاصر تأليف : / سعد أردش يوليو ١٩٧٩

- ٢٠- التفكير المستقيم والتفكير الأعوج  
ترجمة حسن سعيد الكرمي  
مراجعة : صدقي خطاب  
أغسطس ١٩٧٩
- ٢١- مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي  
تأليف : د / محمد علي الفراء  
سبتمبر ١٩٧٩
- ٢٢- البيئة ومشكلاتها  
رشيد الحمد  
أكتوبر ١٩٧٩
- ٢٣- الرق  
تأليف : د/ عبدالسلام الترماني  
نوفمبر ١٩٧٩
- ٢٤- الإبداع في الفن والعلم  
تأليف : د / حسن أحمد عيسى  
ديسمبر ١٩٧٩
- ٢٥- المسرح في الوطن العربي  
تأليف : د / علي الراعي  
يناير ١٩٨٠
- ٢٦- مصر وفلسطين  
تأليف : د / عواطف عبدالرحمن  
فبراير ١٩٨٠
- ٢٧- العلاج النفسي الحديث  
تأليف : د / عبدالستار ابراهيم  
مارس ١٩٨٠
- ٢٨- أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي  
ترجمة : شوقي جلال  
أبريل ١٩٨٠
- ٢٩- العرب والتحدي  
تأليف : د / محمد عماره  
مايو ١٩٨٠
- ٣٠- العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة  
تأليف : د / عزت قرني  
يونيو ١٩٨٠
- ٣١- الموشحات الأندلسية  
تأليف : د / محمد زكريا عناني  
يوليو ١٩٨٠
- ٣٢- تكنولوجيا السلوك الإنساني  
ترجمة : د / عبدالقادر يوسف  
أغسطس ١٩٨٠
- ٣٣- الإنسان والثروات المعدنية  
مراجعة : د / رجا الدريني  
سبتمبر ١٩٨٠
- ٣٤- قضايا أفريقية  
تأليف : د / محمد عبدالغني سعودي  
أكتوبر ١٩٨٠
- ٣٥- تحولات الفكر والسياسة  
تأليف : د / محمد جابر الأنصاري  
نوفمبر ١٩٨٠
- ٣٦- الحب في التراث العربي  
تأليف : د / محمد حسن عبدالله  
ديسمبر ١٩٨٠
- ٣٧- المساجد  
تأليف : د / حسين مؤنس  
يناير ١٩٨١
- ٣٨- تكنولوجيا الطاقة البديلة  
تأليف : د / سعود يوسف عياش  
فبراير ١٩٨١
- ٣٩- ارتقاء الإنسان  
ترجمة : د / موفق شخاشيرو  
مارس ١٩٨١
- ٤٠- الرواية الروسية في القرن التاسع عشر  
مراجعة : زهير الكرمي  
أبريل ١٩٨١
- ٤١- الشعر في السودان  
تأليف : د / عبده بدوي  
مايو ١٩٨١
- ٤٢- دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية  
تأليف : د / علي خليفة الكواري  
يونيو ١٩٨١
- ٤٣- الإسلام في الصين  
تأليف : فهمي هويدي  
يوليو ١٩٨١
- ٤٤- اتجاهات نظرية في علم الاجتماع  
تأليف : د / عبدالباسط عبدالمعطي  
أغسطس ١٩٨١



٤٥- حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د / محمد رجب النجار	سبتمبر ١٩٨١
٤٦- دعوة إلى الموسيقى	تأليف : د / يوسف السيسي	أكتوبر ١٩٨١
٤٧- فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص	نوفمبر ١٩٨١
	مراجعة : سليم بسيسو	
٤٨- التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د / عبدالمحسن صالح	ديسمبر ١٩٨١
٤٩- صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ	يناير ١٩٨٢
٥٠- التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د / محمد عبدالسلام	فبراير ١٩٨٢
٥١- السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسان	مارس ١٩٨٢
٥٢- النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د / محمد الرميحي	أبريل ١٩٨٢
٥٣- البدائية	ترجمة : د / محمد عصفور	مايو ١٩٨٢
٥٤- الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د / جليل أبو الحب	يونيو ١٩٨٢
٥٥- العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال	يوليو ١٩٨٢
٥٦- الإدمان	تأليف : د / عادل الدمرداش	أغسطس ١٩٨٢
٥٧- البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية	تأليف : د / أسامة عبدالرحمن	سبتمبر ١٩٨٢
٥٨- الوجودية	ترجمة : د / إمام عبدالفتاح	أكتوبر ١٩٨٢
٥٩- العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د / انطونيوس كرم	نوفمبر ١٩٨٢
٦٠- الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د / عبدالوهاب المسيري	ديسمبر ١٩٨٢
٦١- الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د / عبدالوهاب المسيري	يناير ١٩٨٣
٦٢- حكمة الغرب	ترجمة : د / فؤاد زكريا	فبراير ١٩٨٣
٦٣- الإسلام والاقتصاد	تأليف : د / عبدالهادي علي النجار	مارس ١٩٨٣
٦٤- صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	إبريل ١٩٨٣
٦٥- مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل	مايو ١٩٨٣
٦٦- الإسلام والشعر	تأليف : د / سامي مكّي العاني	يونيو ١٩٨٣
٦٧- بنو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي	يوليو ١٩٨٣
٦٨- الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د / محمد موفكو	أغسطس ١٩٨٣
٦٩- ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د / عبدالله العمر	سبتمبر ١٩٨٣
٧٠- نظريات التعلم (دراسة مقارنة)	ترجمة : د / علي حسين حجّاج	أكتوبر ١٩٨٣
القسم الأول	مراجعة : د / عطيه محمود هنا	
٧١- الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د / عبدالمالك خلف التميمي	نوفمبر ١٩٨٣
٧٢- حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د / فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٨٣



٩٥ - تغير العالم	تأليف : د / أنور عبد الملك	نوفمبر ١٩٨٥
٩٦ - الصهيونية غير اليهودية	تأليف : ريجينا الشريف	ديسمبر ١٩٨٥
٩٧ - الغرب والعالم (القسم الثاني)	ترجمة : أحمد عبدالله العزيز	
	تأليف : كافين رايلي	يناير ١٩٨٦
	ترجمة : د / عبد الوهاب المسيري د / هدى حجازي	
	مراجعة : د / فؤاد زكريا	
٩٨ - قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د / حسين فهميم	فبراير ١٩٨٦
٩٩ - الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د / محمد عماد الدين إسماعيل	مارس ١٩٨٦
١٠٠ - الوراثة والإنسان	تأليف : د / محمد علي الربيعي	أبريل ١٩٨٦
١٠١ - الأدب في البرازيل	تأليف : د / شاكر مصطفى	مايو ١٩٨٦
١٠٢ - الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د / رشاد الشامي	يونيو ١٩٨٦
١٠٣ - التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف د / محمد توفيق صادق	يوليو ١٩٨٦
١٠٤ - العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف جاك لوب	أغسطس ١٩٨٦
	ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	
١٠٥ - المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د / إبراهيم عبد الله غلوم	سبتمبر ١٩٨٦
١٠٦ - « المتلاعبون بالعقول »	تأليف : هربرت . أ . شيلر	أكتوبر ١٩٨٦
	ترجمة : عبدالسلام رضوان	
١٠٧ - الشركات عابرة القومية	تأليف : د / محمد السيد سعيد	نوفمبر ١٩٨٦
١٠٨ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني)	ترجمة : د / علي حسين حجاج	ديسمبر ١٩٨٦
	مراجعة : د / عطية محمود هنا	
١٠٩ - العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د / شاكر عبد الحميد	يناير ١٩٨٧
١١٠ - مفاهيم نقدية	ترجمة : د / محمد عصفور	فبراير ١٩٨٧
١١١ - قلق الموت	تأليف : د / أحمد محمد عبد الخالق	مارس ١٩٨٧
١١٢ - العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د / جون . ب . ديكنسون	أبريل ١٩٨٧
	ترجمة : شعبة الترجمة باليونيسكو	
١١٣ - الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د / سعيد إسماعيل علي	مايو ١٩٨٧
١١٤ - الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د / فاطمة عبد القادر الما	يونيو ١٩٨٧

- ١١٥ - معالم على طريق تحديث الفكر العربي  
١١٦ - أدب أميركا اللاتينية  
قضايا ومشكلات ( القسم الأول)  
١١٧ - الأحزاب السياسية في العالم الثالث  
١١٨ - التاريخ النقدي للتخلف  
١١٩ - قصيدة وصورة  
١٢٠ - سيكولوجية اللعب  
١٢١ - الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم  
١٢٢ - أدب أميركا اللاتينية (القسم الثاني)  
١٢٣ - ثقافة الأطفال  
١٢٤ - مرض القلق  
١٢٥ - طبيعة الحياة  
١٢٦ - اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)  
١٢٧ - اقتصاديات الإسكان  
١٢٨ - المدينة الإسلامية  
١٢٩ - الموسيقى الأندلسية المغربية  
١٣٠ - التنبؤ الوراثي  
تأليف : د / معن زيادة  
تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو  
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد  
مراجعة : د / شاكر مصطفى  
تأليف : د / أسامة الغزالي حرب  
تأليف : د / رمزي زكي  
تأليف : د / عبدالغفار مكاوي  
تأليف : د / سوزانا ميلر  
ترجمة : د / حسن عيسى  
مراجعة : د / محمد عماد الدين إسماعيل  
تأليف : د / رياض رمضان العلمي  
تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو  
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد  
مراجعة : د / شاكر مصطفى  
تأليف : د / هادي نعمان الهيتي  
تأليف : د / دافيد . ف . شيهان  
ترجمة : د / عزت شعلان  
مراجعة : د / أحمد عبدالعزيز سلامة  
تأليف : فرانسيس كريك  
ترجمة : د / أحمد مستجير  
مراجعة : د / عبد الحافظ حلمي  
تأليف : د / نايف خرما  
د / علي حجاج  
تأليف : د / إسماعيل إبراهيم درة  
تأليف : د / محمد عبدالستار عثمان  
تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل  
تأليف : د / زولت هارسيناي  
ريتشارد هتون  
ترجمة : د / مصطفى إبراهيم فهمي  
مراجعة : د / مختار الظواهري  
يوليو ١٩٨٧  
أغسطس ١٩٨٧  
سبتمبر ١٩٨٧  
ديسمبر ١٩٨٧  
يناير ١٩٨٨  
فبراير ١٩٨٨  
مارس ١٩٨٨  
أبريل ١٩٨٨  
مايو ١٩٨٨  
يونيو ١٩٨٨  
يوليو ١٩٨٨  
أغسطس ١٩٨٨  
سبتمبر ١٩٨٨  
أكتوبر ١٩٨٨



- ١٣١ - مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام  
١٣٢ - أوروبا والتخلف في أفريقيا
- تأليف : د / أحمد سليم سعيدان  
تأليف : د / والتر رودني  
ترجمة : د / أحمد القصير  
مراجعة : د / إبراهيم عثمان
- ١٣٣ - العالم المعاصر والصراعات الدولية  
١٣٤ - العلم في منظوره الجديد
- تأليف : د / عبدالحق عبد الله  
تأليف : روبرت م . اغروس  
تأليف : جورج ن . ستانسيو  
ترجمة : د / كمال خلالي
- ١٣٥ - العرب واليونسكو  
١٣٦ - اليابانيون
- تأليف : د / حسن نافعة  
تأليف : إدوين رايشاور  
ترجمة : ليلي الجبالي  
مراجعة : شوقي جلال
- ١٣٧ - الاتجاهات التعصبية  
١٣٨ - أدب الرحلات
- تأليف : د / معتز سيد عبد الله  
تأليف : د / حسين فهميم  
تأليف : عبد الله عبدالرزاق ابراهيم  
تأليف : إريك فروم  
ترجمة : سعد زهران
- ١٣٩ - المسلمون والاستعمار الاوروبي لأفريقيا  
١٤٠ - الانسان بين الجوهر والمظهر  
(نتملك أو نكون)
- مراجعة : د / لطفي فطيم  
تأليف : د / أحمد عثمان  
إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية  
ترجمة : محمد كامل عارف  
مراجعة : علي حسين حجاج
- ١٤١ - الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)  
١٤٢ - مستقبلنا المشترك
- تأليف : د / محمد حسن عبد الله  
تأليف : الكسندرو روشكا  
ترجمة : د / غسان عبدالحكي أبو فخر  
تأليف : د / جمعة سيد يوسف  
تأليف : غيورغي غانشف  
ترجمة : د / نوفل نيوف  
مراجعة : د / سعد مصلوح
- ١٤٣ - الريف في الرواية العربية  
١٤٤ - الإبداع العام والخاص
- ١٤٥ - سيكولوجية اللغة والمرض العقلي  
١٤٦ - حياة الوعي الفني  
(دراسات في تاريخ الصورة الفنية)
- تأليف : د / فؤاد مُرمي
- ١٤٧ - الرأسالية تجدد نفسها
- نوفمبر ١٩٨٨  
ديسمبر ١٩٨٨  
يناير ١٩٨٩  
فبراير ١٩٨٩  
مارس ١٩٨٩  
أبريل ١٩٨٩  
مايو ١٩٨٩  
يونيو ١٩٨٩  
يوليو ١٩٨٩  
أغسطس ١٩٨٩  
سبتمبر ١٩٨٩  
أكتوبر ١٩٨٩  
نوفمبر ١٩٨٩  
ديسمبر ١٩٨٩  
يناير ١٩٩٠  
فبراير ١٩٩٠  
مارس ١٩٩٠

- ١٤٨ - علم الأحياء والأيدولوجيا والطبيعة البشرية تأليف : ستيفن روز وآخرين أبريل ١٩٩٠  
ترجمة : د / مصطفى إبراهيم فهمي  
مراجعة : د / محمد عصفور
- ١٤٩ - ماهية الحروب الصليبية تأليف : د / قاسم عبده قاسم مايو ١٩٩٠
- ١٥٠ - حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي (برنامج الأمم المتحدة للبيئة) يونيو ١٩٩٠  
ترجمة : عبد السلام رضوان
- ١٥١ - تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية تأليف : د / شوقي عبد القوي عثمان يوليو ١٩٨٩
- ١٥٢ - التلوث مشكلة العصر تأليف : د / أحمد مدحت إسلام أغسطس ١٩٩٠
- (ظهر هذا العدد في أغسطس ١٩٩٠ ، وانقطعت السلسلة بسبب العدوان العراقي الغاشم على دولة الكويت ، ثم استؤنفت في شهر سبتمبر ١٩٩١ بالعدد ١٥٣)
- ١٥٣ - الكويت والتنمية الثقافية العربية تأليف : د / محمد حسن عبدالله سبتمبر ١٩٩١
- ١٥٤ - النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح تأليف : بيتر بروك أكتوبر ١٩٩١  
ترجمة : فاروق عبدالقادر
- ١٥٥ - مؤثرات عربية وإسلامية في الادب الروسي تأليف : د / مكارم الغمري نوفمبر ١٩٩١
- ١٥٦ - الفصامي : كيف نفهمه ونساعده ، دليل للأسرة والأصدقاء تأليف : سيلفانو آرتي ديسمبر ١٩٩١  
ترجمة : د / عاطف أحمد
- ١٥٧ - الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي تأليف : د / زينات البيطار يناير ١٩٩٢
- ١٥٨ - مستقبل النظام العربي بعد أزمة الخليج تأليف : د / محمد السيد سعيد فبراير ١٩٩٢
- ١٥٩ - فكرة الزمان عبر التاريخ ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز مارس ١٩٩٢  
مراجعة : شوقي جلال
- ١٦٠ - ارتقاء القيم (دراسة نفسية) تأليف : د / عبداللطيف محمد خليفة أبريل ١٩٩٢
- ١٦١ - أمراض الفقر تأليف : د / فيليب عطية مايو ١٩٩٢
- ( المشكلات الصحية في العالم الثالث )
- ١٦٢ - القومية في موسيقا القرن العشرين تأليف : د / سمحة الخولي يونيو ١٩٩٢
- ١٦٣ - أسرار النوم تأليف : الكسندر بوريلي يوليو ١٩٩٢  
ترجمة : د / أحمد عبدالعزيز سلامة
- ١٦٤ - بلاغة الخطاب وعلم النص تأليف : د / صلاح فضل أغسطس ١٩٩٢
- ١٦٥ - الفلسفة المعاصرة في أوروبا تأليف : إ.م. بوشنسكي سبتمبر ١٩٩٢  
ترجمة : د / عزت قرني

- ١٦٦- الأمومة : نمو العلاقات بين الطفل والأم  
١٦٧- تاريخ الدراسات العربية في فرنسا  
١٦٨- بنية الثورات العلمية
- ١٦٩- تاريخ الكتاب (القسم الاول)  
١٧٠- تاريخ الكتاب (القسم الثاني)
- ١٧١- الأدب الأفريقي  
١٧٢- الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله
- ١٧٣- المعتقدات الدينية لدى الشعوب
- ١٧٤- الهندسة الوراثية والأخلاق  
١٧٥- سيكولوجية السعادة
- ١٧٦- العبقورية والإبداع والقيادة  
١٧٧- المذاهب الأدبية والنقدية  
عند العرب والغربيين  
١٧٨- الكون
- ١٧٩- الصداقة ( من منظور علم النفس )  
١٨٠- العلاج السلوكي للطفل  
أساليبه ونماذج من حالاته
- تأليف : د/ فايز قنطار  
تأليف د/ محمود المقداد  
تأليف : توماس كون  
ترجمة : شوقي جلال  
تأليف : د/ الكسندر ستيفشيتش  
ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط  
تأليف : د/ الكسندر ستيفشيتش  
ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط  
تأليف : د/ علي شلش  
تأليف : آلان بونيه  
ترجمة : د/ علي صبري فرغلي  
أشرف على التحرير جفري بارندر  
ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح إمام  
مراجعة : د/ عبدالغفار مكاوي  
تأليف : ناهدة البقصي  
تأليف : مايكل أرجايل  
ترجمة : د/ فيصل عبدالقادر يونس  
مراجعة : شوقي جلال  
تأليف : دين كيث سايمتن  
ترجمة : د/ شاكر عبدالحميد  
مراجعة : د/ محمد عصفور  
تأليف : د/ شكري محمد عياد  
تأليف : د/ كارل ساغان  
ترجمة : نافع أيوب لبس  
مراجعة : محمد كامل عارف  
تأليف : د/ أسامة سعد أبو سريع  
د/ عبد الستار إبراهيم  
د/ عبدالعزيز الدخيل  
د/ رضوى إبراهيم
- أكتوبر ١٩٩٢  
نوفمبر ١٩٩٢  
ديسمبر ١٩٩٢  
يناير ١٩٩٣  
فبراير ١٩٩٣  
مارس ١٩٩٣  
أبريل ١٩٩٣  
مايو ١٩٩٣  
يونيو ١٩٩٣  
يوليو ١٩٩٣  
أغسطس ١٩٩٣  
سبتمبر ١٩٩٣  
أكتوبر ١٩٩٣  
نوفمبر ١٩٩٣  
ديسمبر ١٩٩٣

١٨١- الأدب الألماني في نصف قرن	تأليف : د/ عبدالرحمن بدوي	يناير ١٩٩٤
١٨٢- الشفاهية والكتابية	تأليف: والتر ج. أونج	فبراير ١٩٩٤
	ترجمة : د. حسن البنا عزالدين	
	مراجعة : د. محمد عصفور	
١٨٣- الطاغية	تأليف : د. إمام عبدالفتاح إمام	مارس ١٩٩٤
١٨٤- العرب وعصر المعلومات	تأليف : د. نبيل علي	أبريل ١٩٩٤
١٨٥- عندما تغير العالم	تأليف : جيمس بيرك	مايو ١٩٩٤
	ترجمة : ليلي الجبالي	
	مراجعة : شوقي جلال	
١٨٦- القوى الدينية في إسرائيل	تأليف : د. رشاد عبدالله الشامي	يونيو ١٩٩٤
١٨٧- آلاف السنين من الطاقة	تأليف : فلاديمير كارتسيف	يوليو ١٩٩٤
	بيوتر كازانوفسكي	
	ترجمة : محمد غياث الزيات	
١٨٨- الاتجاه القومي في الرواية	تأليف : د. مصطفى عبد الغني	أغسطس ١٩٩٤
١٨٩- عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة	تأليف : جان- ماري بيلت	سبتمبر ١٩٩٤
	ترجمة : السيد محمد عثمان	
١٩٠- مقدمة في علم التفاوض السياسي والاجتماعي	تأليف : د. حسن محمد وجيه	أكتوبر ١٩٩٤
١٩١- النهاية	تأليف : فرانك كلوز	نوفمبر ١٩٩٤
	ترجمة : د. مصطفى إبراهيم فهمي	
	مراجعة : عبدالسلام رضوان	
١٩٢- جذور الاستبداد (قراءة في أدب قديم)	تأليف : د. عبدالغفار مكاوي	ديسمبر ١٩٩٤
١٩٣- اللغة والتفسير والتواصل	تأليف : د. مصطفى ناصف	يناير ١٩٩٥
١٩٤- جوته والعالم العربي	تأليف : كاتارينا مومزن	فبراير ١٩٩٥
	ترجمة : د. عدنان عباس علي	
	مراجعة : د. عبدالغفار مكاوي	
١٩٥- الغزو العراقي للكويت	ندوة بحثية	مارس ١٩٩٥
١٩٦- المدينة في الشعر العربي المعاصر	تأليف : د. مختار أبوغالي	أبريل ١٩٩٥
١٩٧- اليهود في البلدان الإسلامية	تحرير : صموئيل أتينجر	مايو ١٩٩٥
	ترجمة : د. جمال الرفاعي	
	مراجعة : د. رشاد الشامي	



١٩٨٠ - فلسفات تربوية معاصرة	تأليف : د. سعيد إسماعيل علي	يونيو ١٩٩٥
١٩٩٠ - الفكر الشرقي القديم	تأليف : جون كولر	
	ترجمة : كامل يوسف حسين	
٢٠٠٠ - الزلازل : حقيقتها وآثارها	مراجعة : د. إمام عبدالفتاح إمام	يوليو ١٩٩٥
٢٠٠١ - جيران في عالم واحد	تأليف : د. شاهر جمال أغا	أغسطس ١٩٩٥
٢٠٠٢ - الأمم المتحدة في نصف قرن	مراجعة : عبدالسلام رضوان	سبتمبر ١٩٩٥
٢٠٠٣ - التصوير الشعبي العربي	تأليف : د. حسن نافعة	أكتوبر ١٩٩٥
٢٠٠٤ - الصراع على القمة	تأليف : د. أكرم قانصو	نوفمبر ١٩٩٥
	تأليف : لستر ثارو	
٢٠٠٥ - المخدرات والمجتمع	ترجمة : أحمد فؤاد بليغ	ديسمبر ١٩٩٥
٢٠٠٦ - البنيوية وما بعدها	تأليف : د. مصطفى سوييف	يناير ١٩٩٦
	تأليف : جون ستروك	فبراير ١٩٩٦
	ترجمة : د. محمد حسن عصفور	

## سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ - الدراسات الإنسانية : تاريخ - فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضارية - تاريخ الأفكار .

٢ - العلوم الاجتماعية : اجتماع - اقتصاد - سياسة - علم نفس - جغرافيا - تخطيط - دراسات استراتيجية - مستقبلات .

٣ - الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة .

٤ - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقى - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

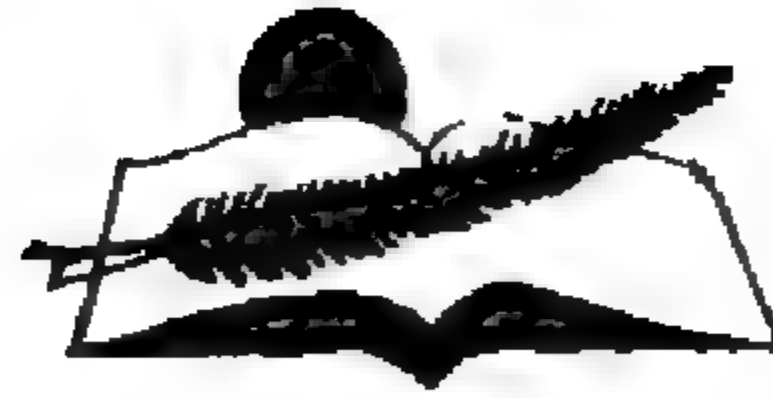
٥ - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) - الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) ، والدراسات التكنولوجية .

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية ، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، و أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع - المؤلف أو المترجم - تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلساً عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين ديناراً كويتياً مقابل تقديم المخطوطة - المؤلفة و المترجمة - من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



سعر النسخة				
مؤسسات	أفراد	الاشتراكات :	دينار كويتي	الكويت ودول الخليج
٢٥ د.ك	١٥ د.ك	دولة الكويت	ما يعادل دولاراً أمريكياً	الدول العربية الأخرى
٣٠ د.ك	١٧ د.ك	دول الخليج	أربعة دولارات أمريكية	خارج الوطن العربي
٥٠ دولاراً أمريكياً	٢٥ دولاراً أمريكياً	الدول العربية الأخرى		
١٠٠ دولار أمريكي	٥٠ دولاراً أمريكياً	خارج الوطن العربي		

ترسل باسم :

الاشتراكات /

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت - 13100

برقيا : ثقف - فاكسميلي : ٢٤٣١٢٢٩



طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة . الكويت

## قسمة اشتراك



البيان		سلسلة عالم المعرفة		مجلة الثقافة العالمية		مجلة عالم الفكر		سلسلة المسرح العالمي	
		د.د	دولار	د.د	دولار	د.د	دولار	د.د	دولار
المؤسسات داخل الكويت		٢٥	-	١٢	-	١٢	-	٢٠	-
الأفراد داخل الكويت		١٥	-	٦	-	٦	-	١٠	-
المؤسسات في دول الخليج العربي		٣٠	-	١٦	-	١٦	-	٢٤	-
الأفراد في دول الخليج العربي		١٧	-	٨	-	٨	-	١٢	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى		-	٥٠	-	٣٠	-	٢٠	-	٥٠
الأفراد في الدول العربية الأخرى		-	٢٥	-	١٥	-	١٠	-	٢٥
المؤسسات خارج الوطن العربي		-	١٠٠	-	٥٠	-	٤٠	-	١٠٠
الأفراد خارج الوطن العربي		-	٥٠	-	٢٥	-	٢٠	-	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في : تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم :
العنوان :
اسم المطبوعة :
مدة الاشتراك :
المبلغ المرسل :
التوقيع :
نقدًا / شيك رقم :
التاريخ :

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت . وترسل على العنوان التالي :

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
ص . ب : ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الرمز البريدي 13100  
دولة الكويت







# هذا الكتاب

يحاول هذا الكتاب ربط الإبداع بتاريخ الحضارة، فيرى الإبداع واحداً من أبنية الثقافة الثلاثة: البناء الفكري؛ والبناء العلمي؛ والبناء الفني. ويعي خصوصية هذا البناء في طبيعته الفنية؛ وفي كيفية تعبيره عن المرحلة الحضارية التي يواكبها أو يتنبأ بها أو يقترحها. ويرى الخطاب النقدي خطاباً تصورياً تسري فيه روح الشعر؛ وتربطه بالفن صلةً رحم واشجة، أو ضرباً من الإبداع وإن توسل بأدوات العلم ومناهجه، ولا مناص له من أن يكون كذلك إذا أراد أن يكون خطاباً نقدياً أصيلاً.

وفي ضوء العلاقة بين هذه المحاور الثلاثة «الحضارة والإبداع والنقد» مضى مؤلف هذا الكتاب يستأنف النظر في شعرنا القديم؛ وفي بعض ما قيل حوله من نقد معاصر، فقدّم قراءة تحليلية ناقدة للمنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي، وضمّ إليها محاولة جديدة في دراسة هذا الشعر وتفسيره رغبة منه في الكشف عن رؤية الذات الشاعرة لنفسها في مرآتها الخاصة وفي مرايا الآخرين معاً، وعن رؤية هذه الذات للكون ومشكلاته الكبرى ونواميسه الخالدة، تسعفه في ذلك معرفة واسعة للشعر العربي: قديمه وحديثه، وشاعرية عالية قادرة على الدهشة الحية والتعاطف العميق والكشف الباهر.

## سعر النسخة

مؤسسات		أفراد		الاشتراكات:	
ك.د. ٢٥		ك.د. ١٥		دولة الكويت	دينار كويتي
ك.د. ٣٠		ك.د. ١٧		دول الخليج	ما يعادل دولاراً أمريكياً
٥٠ دولاراً أمريكياً		٢٥ دولاراً أمريكياً		الدول العربية الأخرى	أربعة دولارات أمريكية
١٠٠ دولار أمريكي		٥٠ دولاراً أمريكياً		خارج الوطن العربي	

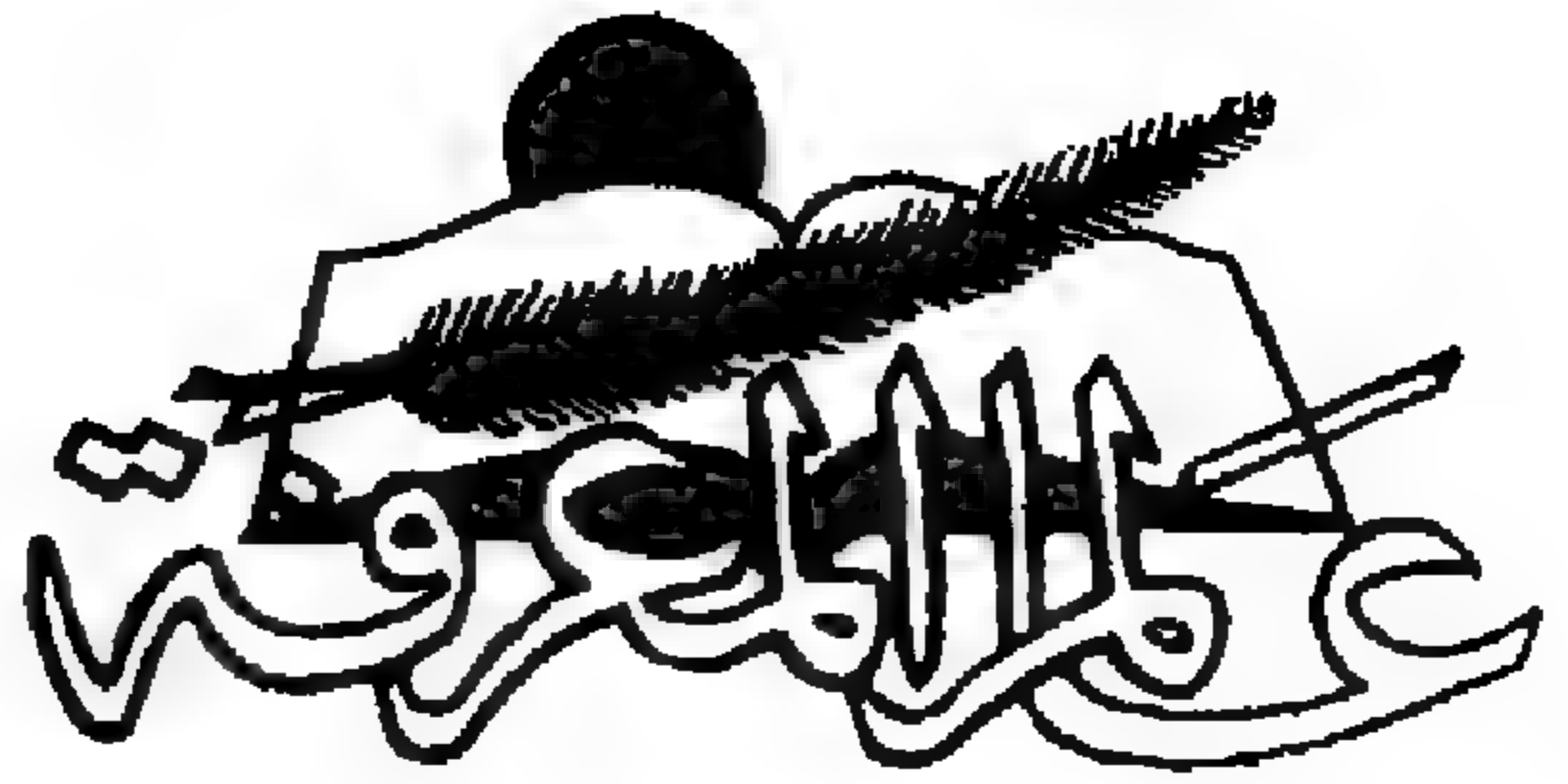
# العبقريّة

تاريخ الفكرة

تحرير: بنيلوبي مزي  
ترجمة: محمد عبد الواحد محمد  
مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي







٢٠٨

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

# العبقريّة

تاريخ الفكرة

تحرير: بني لوي مري  
ترجمة: محمد عبد الواحد محمد  
مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي

ذوالقعدة ١٤١٦ هـ - أبريل / نيسان ١٩٩٦ م

المشرف العام:

د. سليمان العسكري

هيئة التحرير:

د. فؤاد زكريا /المستشار

د. خليفة الوقيان

د. سليمان البدر

د. سليمان الشطي

د. سهام الفريح

عبدالرزاق البصير

د. عبدالرزاق العدوانى

د. فهد الثاقب

د. محمد الرميحي

مديرة التحرير:

د. سحر الهنيدي

مؤسس السلسلة  
أحمد مشاري العدوانى  
١٩٩٠-١٩٢٣

المراسلات:

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
فاكس: ٤٨٧٣٦٩٤ ، ص. ب: ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الكويت 13100

العنوان الأصلي للكتاب :

**Genius**

*The History of an Idea*

Edited by Penelope Murray

Oxford , 1989



---

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها  
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس



## المحتويات

رقم  
الصفحة

٧	..... كلمة عرفان
٩	..... نبذة عن المشاركين في الكتاب
١١	..... مقدمة المترجم
١٣	..... تقديم
	الفصل الأول : العبقرية الشعرية وأصولها الكلاسية
٢٥	..... بنيلوبى مري
	الفصل الثاني : «الفنان الخارق» عبقرى . . وجهة نظر القرن السادس عشر
٥٥	..... مارتن كمب
	الفصل الثالث : البعث الثاني للهوميروية . . المجاز والعبقرية في بدايات فن الشعر الحديث
٨٣	..... جلن موست
	الفصل الرابع : شيكسبير والعبقرية الأصيلة
١١١	..... جوناثان بيت
	الفصل الخامس : جوته والعبقرية
١٣٩	..... مايكل بدو
	الفصل السادس : خواء مفهوم العبقرية . . مظاهر الرومانسية
١٦١	..... دراموند بون
	الفصل السابع : نيتشه والعبقرية
١٨١	..... مايكل تانر
	الفصل الثامن : تفكيك مفهوم العبقرية . . بول دي مان ونقد الأيديولوجية الرومانسية
١٩٩	..... كريستوفر نوريس

## المحتويات

رقم  
الصفحة

الفصل التاسع :	ما العبقرية الموسيقية؟	
٢٣٣	ولفرد ميلرز .....	
الفصل العاشر :	العبقرية في الرياضيات	
٢٥٧	كلايف كلمستر .....	
الفصل الحادي عشر :	العبقرية والاضطراب العقلي . . تاريخ أفكار متعلقة باقترانها	
٢٧٧	نيل كسل .....	
الفصل الثاني عشر :	العبقرية والتحليل النفسي . . فرويد ويونج ومفهوم الشخصية	
٢٩٩	أنطوني ستور .....	
٣٢٥	.....	المراجع والتعليقات :

## كلمة عرفان

أود أن أتقدم بالشكر للمركز الأوروبي للدراسات الإنسانية بجامعة وريك ، لمنحي فرصة إقامة مؤتمر عن موضوع العبقريّة في أبريل من عام ١٩٨٧ ، وهو المؤتمر الذي ألقى فيه بعض من شاركوا في هذا الكتاب بحوثا كانت هي الأساس الذي قامت عليه فصولهم ، كما تبدو الآن في هذا الكتاب . وإنني لمتنة للأكاديمية البريطانية ولبنك باركليز لدعمهما المالي السخي لهذا المؤتمر .





## نبذة عن المشاركين في الكتاب

بنيلوبى مري

محاضرة في قسم الدراسات الكلاسية بجامعة وريك .

مارتن كمب

أستاذ الفنون الجميلة بجامعة سانت أندروس . ومن بين كتبه «ليوناردو دافنشي : الأعمال الرائعة للطبيعة والإنسان» لندن ١٩٨١ ، وكذلك «ليوناردو دافنشي» نيوهفن ولندن ، ١٩٨٩ .

جلن موست

أستاذ الكلاسيات بجامعة أنسبروك ، وهو مؤلف «مقاييس المدح : البنية والوظيفة في أناشيد بندار البيثة الثانية والنيمية السابعة» جوتنجن ، ١٩٨٥ .

جوناثان بيت

زميل في ترينتي هول ، كمبردج ، ومن بين كتبه «شيكسبير والخيال الرومانسي الإنجليزي» ، أكسفورد ، ١٩٨٦ .

مايكل بدو

أستاذ الألمانية بجامعة ليدز ، وهو مؤلف كتاب «الخيال الروائي للبشرية . دراسات في الرواية التربوية من فيلاند إلى توماس مان» كمبردج ، ١٩٨٢ .

دراموند بون

محاضر في الإنجليزية بجامعة جلاسجو . يكتب عن بيرون والرومانسية الإنجليزية .

## مايكل تانر

زميل «كوربس كريستي» ومحاضر في الفلسفة بجامعة كمبردج: يقوم بتسجيل وتجميع المصنفات الموسيقية الكاملة لريتشارد فاغنر.

## كريستوفر نوريس

أستاذ الإنجليزية بجامعة ويلز، كاردف. ومن مؤلفاته «المنعطف المدمر»، لندن، ١٩٨٣، وكتاب «بول دي مان»، لندن، ١٩٨٨.

## ولفرد ميلرز

أستاذ متفرغ في الموسيقى بجامعة يورك. ومن مؤلفاته «بيتهوفن وصوت الله»، لندن، ١٩٨٣، وكتاب «أقنعة أورفيوس» مانشستر، ١٩٨٧.

## كلايف كلمستر

أستاذ متفرغ في الرياضيات بجامعة لندن. ومن مؤلفاته «النظرية العامة للنسبية»، أكسفورد، ١٩٨٧ وكتاب شريدنجر\* الاحتفال المثوي للرياضي الموسوعي (كمبردج، ١٩٨٧).

## نيل كسل

أستاذ الطب النفسي بجامعة مانشستر. وهو مؤلف كتاب «إدمان الكحول» (هارموندزورث، ١٩٦٥).

## أنطوني ستور

زميل متفرغ في جرين كوليغ، أكسفورد. من بين مؤلفاته «ديناميات الإبداع» لندن، ١٩٧٢، وكذلك «مدرسة العبقرية» لندن ١٩٨٨.

---

\* أروين شريدنجر ١٨٨٧ - ١٩٦١ عالم طبيعة نمسوي اشتغل بالنظرية الموجية للمادة، ونظرية الكم الجديدة، وطور مفهوم التركيب النووي المؤسس على ميكانيكا التموح، و شارك بول ديراك عام ١٩٣٣ في جائزة نوبل في الفيزياء (المترجم).

## مقدمة المترجم

أعترف بأنني ترددت أكثر من مرة في مواصلة ترجمة هذا الكتاب . وفي كل مرة توقفت فيها عن الترجمة وقد عذمت على طلاق الكتاب طلاقاً بائناً ، كنت أجدني في اليوم التالي مدفوعاً نحوه بقوة ، وقد هزني الشوق ، وغمرني الحنين .

والكتاب عالم زاخر بالمعرفة ، يدور بك هنا وهناك مع العباقرة من الفنانين والأدباء والفلاسفة والعلماء وأطباء النفس وغيرهم . وأنت عزيزي القارئ تلهث وراءه لتحاول أن تمسك بأفكاره وتتمثلها ، فتنجح مرة وتفشل مرة ، ثم لا تلبث أن تعود إلى ما فشلت في الإمساك به ، فتجده سلساً طيعاً بين يديك .

والعبقريّة هي نواة هذا الكتاب وموضوع بحوثه الاثني عشر التي تضمنها ، والتي تناولها نخبة من المتخصصين . وكانت هذه البحوث أصلاً دراسات أقيمت في مؤتمر عقد لهذا الغرض في جامعة وريك عام ١٩٨٧ . وأنت تمضي مع هذه البحوث وتنتهي معها لترى أن العبقريّة في النهاية ظاهرة يتعذر تفسيرها رغم كل ما بذل لأجل ذلك من محاولات .

والكتاب يحتاج منك -عزيزي القارئ- إلى تأن في تناوله ، فهو ليس كتاباً للتسلية ، تحتلّس لحظات بين مشاغلِكَ لتمضي معه بعض الوقت وترجي به وقت فراغك ، بل إنه ليحتاج منك إلى تأهب واستعداد وتفرغ تام وإبتعاد عن أي مشاغل أخرى ، وهو يحتاج إلى صبر في قراءته ، تماماً كما احتاج مني إلى صبر طويل في ترجمته .

والكتاب مليء بأسماء أعلام كثيرين . وقد حاولت جهدي أن أقدم لمحة في هوامش الكتاب عن بعض هذه الشخصيات التي وردت في ثنايا البحوث ، ما استطعت إلى ذلك سبيلاً .

ولست أريد أن أنهي كلمتي قبل أن أوجه كلمة شكر وتقدير للأصدقاء الذين كانوا نعم العون لي في مسيرتي مع هذا الكتاب العظيم ، وأخص بالذكر

منهم الأستاذ الدكتور عبدالغفار مكاوي الذي تفضل مشكورا بقراءة المخطوطة قراءة دقيقة ، وساعد في توضيح كثير مما غمض عليّ في بعض الفصول ، كما أخص بالذكر أيضا الأستاذ الدكتور عبدالرحمن جابر والأستاذ الدكتور أمين العيوطي اللذين كانا نعم العون لي في اجتياز كثير من الصعاب . كما يطيب لي أن أعبر عن شكري وتقديري لسلسلة «عالم المعرفة» ومستشارها الكريم الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا وأعضاء لجنّتها الموقرين ، الذين أتاحوا لي فرصة الغوص في هذا الخضم العميق الزاخر بالدر واللؤلؤ.

وبعد . . فإن كنت قد وفقت إلى إيصال معلومات هذا الكتاب الثري إلى القارئ العربي الكريم ، فحمدا لله على أن جهدي لم يضع سدى . أما إذا كان الصواب قد جانبني فيما هدفت إليه ، فيكفيني شرف المحاولة .

والله ولي التوفيق

محمد عبدالواحد محمد

القاهرة

أكتوبر ١٩٩٥



## تقديم

لعل أول نموذج يرد إلى الذهن للعبقرية في القرن العشرين يتمثل في عبقرية ألبرت أينشتاين ، ذلك الرجل الذي كان لبصيرته الفطرية الإبداعية النفاذة إلى طبيعة المكان والزمن ، أثرها في تغيير مداركنا بعمق عن العالم . إن إطلاق صفة العبقرية على الرجل هو اعتراف منا بما يتمتع به من قوى إبداعية غير عادية ، تلك القوى التي تميزه عن غيره من الرجال والنساء الموهوبين ، والتي لا يصل إليها يقينا البقية من أمثالنا من البشر العاديين . ويستطيع العلماء والرياضيون أن يشرحوا لنا ما قدمه أينشتاين من عمل يجبرنا على الحديث عن عبقريته ، ويمكن لأصحاب التحليل النفسي البحث عن مصادر مثل هذا الإبداع في شخصية وتنشئة أينشتاين الإنسان . . بيد أنه يتبقى شيء يتعذر تفسيره أساسا عن طبيعة مثل هذه القوى المذهلة . ونحن نعزو الخاصية غير العادية لشعر شيكسبير وموسيقى موتسارت وتصوير ليوناردو على سبيل المثال إلى عبقرية هذه الشخصيات ، لأننا نعلم أن مثل هذه الأعمال لم تكن ببساطة نتيجة للتعلم أو التقنية أو الجهد الشاق المحض . و من الطبيعي أننا نستطيع تتبع المصادر والمؤثرات ، ونستطيع تحليل تأثير عمل من أعمال الفن في ضوء خواصه الشكلية ، مثلما نستطيع تقييم مزايا البصيرة الرياضية أو الاكتشاف العلمي ، ولكن لم تتمكن التحليلات بعد من تفسير طاقات هذه الشخصيات نادرة الموهبة ، والتي تستطيع أن تنتج عملا خلاقا له خاصية وقيمة دائمتان . ولو تساءلنا كيف استطاع موتسارت تأليف موسيقى بمثل هذا النقاء والكمال (أينشتاين نفسه قال إنه لاحظ أن موسيقى موتسارت هي من النقاء بحيث تبدو وكأنها دائمة الوجود في الكون ، تنتظر أن يكتشفها الموسيقار القادر)<sup>(١)</sup> لكانت الإجابة : «لأنه كان عبقريا» ، وهي إجابة تماثل تماما قولنا : إننا لا ندري . ذلك أنه في كل عصر وفي كل فن ، تستعصي العبقرية على التحليل .

ورغم أنه من الأمور المغرية أن نحذو حذو رجل مثل يوهان كاسبر لافاتر الذي لم يضع إطلاقاً تعريفاً للعبقرية، على أساس أن من لديه عبقرية لا يعرفها، والمحروم منها لا يستطيع معرفة كونها<sup>(٢)</sup>، فإن الضرورة تقتضي اللجوء إلى بعض التعريفات من أجل توضيح المجال العام لهذا الكتاب. وعلى ذلك فإنني سأبدأ بتعريف العبقرية كما جاءت في معجم أكسفورد الإنجليزي:

قوة فكرية فطرية من نمط رفيع كتلك التي تعزى إلى من يعتبرون أعظم المشتغلين في أي فرع من فروع الفن أو التأمل أو التطبيق، طاقة فطرية وغير عادية على الإبداع التخيلي أو الفكر الأصيل أو الابتكار أو الاكتشاف، وهي تختلف كثيراً عن الموهبة.

هذه الفكرة العامة عن العبقرية هي نتاج لتطورات القرن الثامن عشر، وهي جزء من التغيير الجذري في النظرية الجمالية والذي راده بذكاء ألمعي. هـ. أبرامز في «المرأة والمصباح»<sup>(٣)</sup>.

والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة أن الشخص الذي يوهب مثل هذه الطاقات غير العادية يصبح فرداً متمتعاً بميزة معينة، ويمثل عند هربرت ديكرمان «ذروة الموهبة العقلية والخلقة»<sup>(٤)</sup>. وبنهاية القرن الثامن عشر، اعتبر العبقرى، وخاصة العبقرى المشتغل بالفن، النموذج الإنساني الأعلى، حسالاً بذلك محل تلك الأنماط المثالية الأولى، كالبطل والقديس والإنسان الكلي، وغير ذلك.

ولاستكشاف أصول هذه الفكرة، ينبغي بادئ الأمر أن ننظر في تطورات معينة مر بها تاريخ كلمة عبقرية. فالمصطلح في الاستخدام الحديث مرتبط بالإبداع والأصالة ارتباطاً وثيقاً يعود إلى القرن الثامن عشر، حين اكتسبت الكلمة لأول مرة معناها المؤلف الحديث والمحدد آنفاً، وهي أيضاً الفترة التي استخدمت فيها الكلمة لأول مرة للدلالة على شخص موهوب يمثل هذه القوى الفائقة كما يبدو في هذه العبارة: «كان نيوتن عبقرياً». ولكن العبقرية قبل القرن الثامن عشر كان لها مجموعة متنوعة من المعاني المختلفة، والتي لم يطابق واحد منها استخدامنا الحديث للمصطلح، وفي معجم أكسفورد، وبين المعاني القديمة المختلفة التي أوردها عن العبقرية، نجد ثلاثة معانٍ تتسم بأهمية خاصة بالنسبة لأهدافنا وهي:

١ - العبقورية روح مرافقة .

٢ - العبقورية استعداد ذو سمات مميزة أو ميل طبيعي .

٣ - العبقورية قدرة طبيعية أو موهبة فطرية .

والمعنى الأول مشتق مباشرة من كلمة جينيوس *genius* اللاتينية . وفي الديانة الرومانية كانت «جينيوس» أصلا هي روح الأسرة (*gens*) التي كانت عقيدتها كعقيدة الآلهة الحارسة - مثل لارز (*lares*) وبيناتس (*Penates*) - مرتبطة بحياة المنزل . والتفاصيل الدقيقة لمعناها القديم موضع جدل وتسم بالغموض . وفي أعمال بلوتس (*Plautus*)<sup>\*</sup> (نحو نهاية القرن الثالث وبداية القرن الثاني قبل الميلاد) وهي من أول مراجعنا الأدبية ، تظهر كلمة جينيوس لتعني نوعا من الروح الحارسة داخل كل إنسان . وهي ليست صنوا للإنسان ، ولكنها ترتبط ارتباطا حميما بشخصيته . وكانت الروح الرومانية الحارسة جينيوس شأنها شأن الروح الإغريقية دايمون (*daimon*) تولد مع الإنسان ، وتصحبه خلال رحلة حياته ، وفقا لما جاء بتعريف هوراس (*Horace*)<sup>\*\*</sup> في رسائله ٢ / ٢ (الأسطر ١٨٧ وما يليها) .

ويعلل هوراس سبب اختلاف شخصيتي الشقيقين وتباين أسلوب حياتهما قائلا إن الروح (جينيوس) فقط هي التي تدري ، إنها «الرفيق الذي يتحكم في نجم ميلادنا ، وإله الطبيعة الإنسانية المعرض للفناء في كل فرد ، وهو متباين الطلعة ، أبيض وأسود»<sup>(٥)</sup> هذه الروح أو الإله عبده كل إنسان منذ يوم مولده ، وكعكة عيد الميلاد الحديثة هي الأثر الباقي من القرابين التي كان على الروماني أن يقدمها لروحه (جينيوس) في الذكرى السنوية لميلاده . والروح الحارسة (جينيوس) بدلالاتها هذه لم تكن تنسب إلى الأفراد فقط ، بل كانت تمتد أيضا إلى الجماعات من الناس (مثل جينيوس الشعب الروماني) وإلى الأماكن . . (مثل تعبير مكان الروح «جينيوس» المشهور) . . فالمدن والبلدان والبيوت والأسواق وملتقى الشوارع كل منها له إله

---

\* كاتب مسرحي وهجاء روماني (٢٥٤ - ١٨٤ ق . م) أعماله المسرحية المتبقية كانت نحويرا للمسرحيات الإغريقية (المترجم) .

\*\* شاعر روماني وكاتب مسرحي ساخر (٦٥ - ٨ ق . م) (المترجم) .



الموجه . وفكرة الروح المرافقة التي توزع على كل إنسان عند مولده كانت فكرة رئيسية طوال العصور الوسطى اللاتينية ، وبقيت واحدة من المعاني السائدة للكلمة الإنجليزية (genius) (ولكلمة génie في الفرنسية) و (genio في الإيطالية) حتي القرن الثامن عشر. غير أنه في غضون ذلك القرن حدث تغيير لافت وجوهري في معنى الكلمة ، فحتى في ذلك الوقت كانت الجينيوس -بوصفها روحا شخصية حامية- شيئا يمتلكه كل إنسان ، أما الآن وهي تحمل معنى القوة المبدعة غير العادية ، فقد صارت امتيازاً تتفرد به جماعة منتقاة وقلة تتمتع بميزات خاصة .

ولعل أحد جوانب التعقيد الكامن في تحديد المعاني المتنوعة للكلمة الإنجليزية ناجم عن أن المعنيين الثاني والثالث المذكورين آنفا -خلافاً للمعنى الأول الذي يشير إلى الروح المرافقة- مشتقان من كلمة (ingenium) اللاتينية بما يعني كلا من «الزعة الطبيعية» و«القدرة الفطرية» أكثر مما هما مشتقان من كلمة (genius) اللاتينية . ونحن في الحقيقة ، كما أوضح إدجار زيلسل<sup>(٦)</sup> ، نستطيع أن نتعلم الكثير عن أصول المفهوم الحديث للعبقرية من تاريخ كلمة ingenium التي تنوعت ترجماتها في اللغات الحديثة (فهي «ingegno» في الإيطالية و «esprit» في الفرنسية و «wit» أو «genius» في الإنجليزية) أكثر مما نستطيع تعلمه من تاريخ الكلمة اللاتينية «genius» . ذلك أن «ingenium» بمعنى «المقدرة الطبيعية» خاصة لا يمكن اكتسابها بالتعلم ، ولا يستطيع امتلاكها كل فرد . ومن قبل وفي كتاب دفاع عن الشعر (١٥٨٣) للسير فيليب سيدني\* الذي نجد فيه العبقرية مرادفة لكلمة «ingenium» إشارة إلى أن بعض الناس يولدون بقدرات معينة ، وهي قدرات يفتقدها الآخرون . فهو يقول : «الصنعة لا تخلق شاعراً إذا كان عارياً عن الموهبة» . ولهذا يقول المثل القديم «الخطيب يصنع والشاعر يولد» . وفي القرون التالية نجد كلمة «عبقرية» تستخدم باطراد بمعنى خاصة غير قابلة للتفسير ، وفي الشاهد التالي مثال على ذلك ، وهو شاهد مقتبس من كتاب تماثل الشعر والتصوير (١٦٩٥) لدرايدن:\*\*

---

\* شاعر إنجليزي (١٥٥٤ - ١٥٨٦) ويعد كتابه هذا من أقدم الأعمال النقدية الأدبية في الإنجليزية (المترجم).

\*\* جون درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) شاعر وناقد وكاتب مسرحي إنجليزي (المترجم).



(العبقرية السعيدة هبة الطبيعة : إنها تعتمد على تأثير النجوم كما يقول المنجمون ، و على أعضاء الجسد كما يقول الطبيعيون . وهي هبة خاصة من السماء كما يقول المسيحيون والوثنيون على السواء ، أما وسيلة تحسينها ، فهو أمر يمكن لكثير من الكتب أن تعلمنا إياه . وأما كيف نحصل عليها ، فلا أحد يستطيع ذلك ، والكل يجمع على أننا لا نستطيع عمل شيء دونها) .

وهذا مثال آخر نجده في الأسطر التالية الشهيرة لبوب : \*

(العبقرية الحقّة في الشعراء أمر نادر ، والناقد القادر على التذوق الحقيقي نادر . كلاهما متشابهان ، يتلقيان نورهما من السماء ، ذلك الذي ولد لينقد ، وذاك الذي ولد ليكتب) .

[مقال في النقد (١٧١١) الأسطر من ١١ - ١٤] .

ورغم ما يبدو لنا وكأننا نقرب من المعنى الحديث للعبقرية في هذين الشاهدين ، فإننا نفتقد عاملاً حاسماً يتمثل في عدم وجود تمييز واضح بين العبقرية والموهبة حتى الآن .

وقد يكون من الممتع بحث التطور المعقد لمختلف معاني كلمة «العبقرية» ، فتاريخ فكرة العبقرية ليس تاريخاً للكلمة . ورغم أن المضامين الحديثة للكلمة لم يكن لها وجود قبل القرن الثامن عشر ، فإن فكرة امتلاك أفراد معينين قوى خلاقية هي فكرة تضرب بجذورها في الأدب والفكر في عصر سابق على ذلك . ولقد أقر اليونان على أي حال بالطبيعة الغامضة لقدرات الإنسان الخلاق فيما يتعلق بالشعر . ومنذ أقدم العصور والشعراء يدعون أنهم يتلقون إلهاماً مقدساً . ولقد كان لمذهب أفلاطون في الإلهام الشعري باعتباره نوعاً من الجنون أو الحماسة ، أثره في تكوين اعتقاد نشأ في الثقافة الغربية ولأول مرة ، بأن العملية الشعرية عملية غير عقلانية . وبقي هذا الاعتقاد موضع اعتبار لعدة قرون تالية ، وعجل بأساليب مهمة معينة ، بتكوين بعض الانطباعات التي ارتبطت فيما بعد بفكرة العبقرية .

---

\* ألكسندر بوب (١٦٨٨ - ١٧٤٤) شاعر إنجليزي ، وله محاولة وحيدة في كتابة المسرحية الكوميديّة ، حين شارك جون جاي في كتابة مسرحية بعد الزواج بثلاث ساعات (المترجم) .

وفي عصر النهضة ، ومع الإيمان العميق بتنوع قدرات الإنسان ، وهو الإيمان الذي كان من سمات الحركة الإنسانية الإيطالية ، نشهد بزوغ مفهوم جديد مؤداه أن الشاعر مبدع ، تماما كما تبداع الأرباب ، وهكذا يبدو الشاعر وكأنه رب من هذه الأرباب («الشاعر واحد من الأرباب»\*) كما جاء في الوصف المؤثر لسكاليجر\*\*<sup>(٧)</sup> يتتبع مادته مكونا منها صورا لأشياء لا وجود لها . وبعد تطبيق هذا التشبيه على الشعراء في البداية ، امتد ظله إلى القوة الإبداعية للمصورين ، وكان «ليوناردو» مثالا على ذلك :

لو رغب مصور في أن يرى حسناوات يسحرن لبه ، تمكنت قدرته من خلقهن . ولو رغب في مشاهدة مسوخ مخيفة أو مهرجة أو مضحكة أو مثيرة للشفقة فهو قادر على أن يكون مبدعا وخلقا لذلك كله\*\*\* [ . . . . . ] الحق أن أي شيء في الكون ، في الجوهر ، في الظاهر ، في الخيال ، يتلقاه عقل المصور في البداية ثم يصبح طوع يديه بعد ذلك<sup>(٨)</sup> .

والاعتقاد في القدرات الإلهية للفنان يظهر أثره كذلك في صفة «إلهي divino» التي حدث أن أطلقت باطراد على الفنانين خلال القرن الثامن عشر . وكان من أبرز من اتصفوا بها «مايكل أنجلو» الذي خاطبه أرتينو\*\*\*\* في تورية مشهورة قائلا «مايكل يامن تسمو على الإنسان ، أنجلو أيها الرباني»<sup>(٩)</sup> ولم يكن «مايكل أنجلو» يسمى بالعقري ، لكن صورة عصر النهضة عن «الفنان الإلهي» تنبيء بوضوح عن عبقرى العصور اللاحقة .

ولقد وجدَ العباقرة في الواقع قبل اكتشاف مفهوم العبقرية بزمان طويل ، كما تشهد بذلك نماذج القرن الثامن عشر العظيمة كهوميروس وشيكسبير ونيوتن . وفي تصوير لبلوتارخ أقل ابتذالا عن هذه النقطة ، نراه يصف أرشميدس بالإنسان الذي «يمتلك روحا شديدة النبل ، ونفسا شديدة التعمق ، ووفرة من البحث العلمي ،

\* حدث تحوير لبعض هذه العبارات هنا حتى لا تصطدم بمشاعرنا الدينية (المترجم) .

\*\* يوسف سكاليجر (١٥٤٠ - ١٦٠٩) واحد من أعظم علماء عصر النهضة ويقال إنه مؤسس حركة النقد التاريخي (المترجم) .

\*\*\* حورت بعض العبارات بما يساير مشاعرنا الدينية (المترجم) .

\*\*\*\* بيتر أرتينو (١٤٩٢ - ١٥٥٦) هجاء وشاعر وكاتب مسرحي إيطالي (المترجم) .

ذلك [ . . . . . ] أنه اكتسب من خلال ابتكاراته اسما وسمعة انتسبا إلى الألوهية أكثر من انتسابها إلى الذكاء البشري». ويقول بلوتارخ عن قدرة أرشميدس الفذة في الهندسة:

البعض يعزو هذه القدرة إلى المواهب الطبيعية للرجل، والبعض يعتقد أنها كانت نتيجة للجهد المفرط الذي بدا معه أن كل شيء يقوم به، إنما كان يتم بلا جهد وبسهولة. ورغم عدم قدرة أحد على اكتشاف البرهان بجهوده الخاصة، فإنه حالما يكتشفه يعتقد أنه كان بإمكانه اكتشافه [ . . . . . ] فلا موجب بناء على هذه الأسباب لإنكار ما يروى عنه من حكايات -كيف أن بعض الجنيات المألوفة والمقيمة معه يسحرنه على الدوام، وكيف أنه كان ينسى طعامه ويهمل العناية بجسده، وكيف أنه عندما جروه بالقوة -كما يحدث دائما- إلى مكان الاستحمام والدهان، أخذ يرسم أشكالا هندسية في المواقد، ويرسم بأصبعه خطوطا في الزيت الذي دهن به جسده، وقد غمرته متعة كبيرة. والحقيقة أنه كان في حالة إلهام من ربات الفنون\* (١٠).

هذا وصف كلاسي للعبقري في أثناء الانهماك في العمل. ولأن معاصري بلوتارخ ينسبون قوى أرشميدس العقلية إلى الموهبة الفطرية أو إلى العمل الشاق لا إلى العبقرية، فإن وصفهم هذا يشير فقط إلى أن مدركاتنا عن الإبداع البشري والقدرة على الابتكار هي التي تتغير وليست ظاهرة العبقرية نفسها. وقدرة الإنسان على استخدام خياله في الإبداع والابتكار والاكتشاف، هي قدرة موجودة دائما. ومشكلة القدرة الإبداعية لدى الإنسان، بقدر شدة بعدها عن أن تكون ببساطة هما معاصرا، قد أثارت اهتمام كثير من الأجيال المختلفة التي عاشت الحضارة الغربية والتي كانت قيمها الجمالية والأخلاقية ومسلماها النفسية مختلفة عن قيمنا ومسلماتنا. وفي الفصول التالية من هذا الكتاب سنحاول تحري السبب الذي استوجب ظهور فكرة العبقرية في عصر خاص حين ظهرت، والأسباب الأساسية للتغيرات التي طرأت على الفكرة بدءا من أول صيغة لها في علم الجمال العقلي في القرن الثامن عشر، ومرورا بتزايد تيار

---

\* هن تسع ربات من بنات زيوس يطلق عليهن muses وهن يحمين ويلهمن الفنون والشعر والموسيقى والعلوم وغير ذلك. ولكل من هذه الربات مهمة خاصة بها، فواحدة للموسيقى وأخرى للشعر . . . وهكذا (المترجم).



«العاصفة والاندفاع» \* Sturm und Drang وعصر الرومانسية، وانتهاء بوضعها الغامض في القرن العشرين.

والعبقرية في وقتنا الحاضر، جزء أساسي من معجمنا اللغوي اليومي. إنها الكلمة التي مهما تدنت قيمتها، ستظل تعبر عن الإيمان بالقدرات البشرية التي هي لب حضارتنا. وهي أيضا شيء جوهري كما يقرر ريتشارد بوارير «فلأنها غامضة للسبب نفسه، ولأنها يمكن أن تساند حلم الإنسان بقوته وسيطرته، فهي بذلك تحد للآلهة الأخرى»<sup>(١١)</sup> وهناك اتجاه بين النقاد والأكاديميين عامة يميل إلى اعتبار فكرة العبقرية منبئة الصلة ولا علاقة لها بشيء، وأنها مجرد خيال روماني تتخذ أساسا وسيلة لتجنب التحليل الصارم للنصوص، والذي يعد المهمة الحقيقية للنقد.

وليس من العسير الوقوف على أسباب هذا الشك، ففكرة العبقرية في الحقيقة فكرة تحيط بها الصعوبات.

فكيف نعرف العبقرية؟ وكيف نفرق بينها وبين الموهبة؟ وإذا كانت القوة الإبداعية مقوما أساسيا من مقومات العبقرية، فما مقدار ما يمتلكه الشخص من هذه القوة كي يكون عبقريا؟. وفي هذا الخصوص، تُرى من هو المبدع على وجه الدقة؟<sup>(١٢)</sup> فنحن جميعا يمكن أن نكون مبدعين بدرجات متفاوتة، ولكن ما ذلك الذي يجعل من إنسان عبقريا؟ لو كانت السمة المميزة لعمل عبقرى هو صموده لمعيار الزمن، فهل من الممكن تطبيق الفكرة بأثر رجعي؟ إن صعوبة الإجابة عن أسئلة كهذه، وشدة غموض العبقرية تجعلان المفهوم أمام الكثير من الناس لا معنى له. . والعبقرية فضلا عن ذلك هي بالضرورة من سمات الصفوة، ليس فقط لما تمنحه من امتياز لأفراد بعينهم، بل لأنها أيضا تُعَلِّس أنواعا معينة من النشاط فوق أنواع أخرى، فالعبقرية تجربنا على إصدار أحكام قيمة، وهو أمر قد لا يكون شديد الصعوبة بالنسبة للاكتشافات العلمية أو البراهين الرياضية، ولكنه يجعلنا غير مطمئنين تماما حين يتصل بالفنون الإبداعية.

---

\* حركة أدبية ظهرت في ألمانيا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر كرد فعل لعصر التنوير وعقلانيته الشديدة، ومن أبرز من يمثل هذه الحركة جوته وشيلر في إنتاجهما المبكر، وهردر. والاسم مأخوذ من عنوان مسرحية لأحد أقطاب هذه الحركة وهو فريدريش مكسميليان كلينجر (١٧٥٢ - ١٨٣١) (المترجم).



ومرة أخرى تثير فكرة العبقرية أسئلة حول دور المبدع ومكانته في المجتمع .  
فنيشيه ، كما يذكرنا مايكل تانر\* ، يصر «على استحالة توقع ظهور عمل متميز  
(وهو الشيء الوحيد ذو القيمة) من شخص ما يعيش حياة برجوازية نمطية» .  
هل تتيح العبقرية لمن يمتلكها الحق كل الحق في تجاهل قواعد المجتمع الذي  
يعيش فيه ، وأن يعامل بمعايير مختلفة تمام الاختلاف عن تلك التي تطبق على  
أقرانه ؟ ليس من العسير على وجه اليقين أن نفكر في أمثلة لعباقرة قدموا أعمالاً  
رائعة تضيف قيمة للحياة ، لكنهم كبشر يتسمون بالخسة . ومما لا شك فيه أن  
الاعتقاد في غرابة أحوال المبدعين واختلاف حياتهم عن الحياة العادية كان جزءاً  
مهماً من آراء أصحاب العقيدة الرومانسية في العبقرية ، والتي كانت فيها المعاناة  
ثمناً يتحتم على العبقرى أن يدفعه ، لا من أجل قواه البشرية الخارقة فحسب ،  
بل من أجل الحرية الشاملة كذلك ، هذه الحرية التي رأى من واجبه ومن مظاهر  
امتيازها أن يستثمرها<sup>(١٣)</sup> . ولقد تجلّى هذا التركيب المعقد من الأفكار في أسطورة  
فاوست ، تلك الأسطورة التي تمدنا من مارلو إلى توماس مان\*\*\* بأقدم الأمثلة  
وأكثرها دواماً لوجهة النظر الميفيستوفيلية\*\*\* عن العبقرية ، متمثلة في صرخة  
فاوست بوزوني «هبني العبقرية بكل ما فيها من آلام» .

وربما يقودنا هذا إلى مشكلة من أشد المشكلات المرتبطة بفكرة العبقرية صعوبة ،  
وهي المشكلة التي تدور حول العلاقة بين الفنان وعمله . ومع أن دراسة العبقرية هي  
في النهاية دراسة للقوة الإبداعية البشرية ، واهتمامها الأساسي منصب على الإنسان  
المبدع ، أكثر من كونه منصبا على العمل الذي يبدعه (وهو بلا شك السبب في أن  
علم النفس والطب النفسي هما فقط فرعاً الدراسات العقلية اللذان لا يزال تحليل  
العبقرية يجد فيها مجالاً نشيطاً) إلا أن العمل هو الذي يدفعنا إلى الاهتمام بالفرد  
المبدع . وتكون هذه المشكلة أقل حدة في حالة الحدوس الرياضية أو الاكتشاف

\* هو صاحب فصل «نيشيه والعبقرية» (المترجم) .

\*\* الأول هو كريستوفر مارلو ١٥٦٤ - ١٥٩٣ كاتب مسرحي إنجليزي ، من أعماله مأساة دكتور  
فاوست وأيضاً يهودي مالطة . والثاني وهو توماس مان ١٨٧٥ - ١٩٥٥ روائي ألماني وكاتب ، من  
أعماله بودنبروك ودكتور فاوست اللذان كانا سبب شهرته (المترجم) .

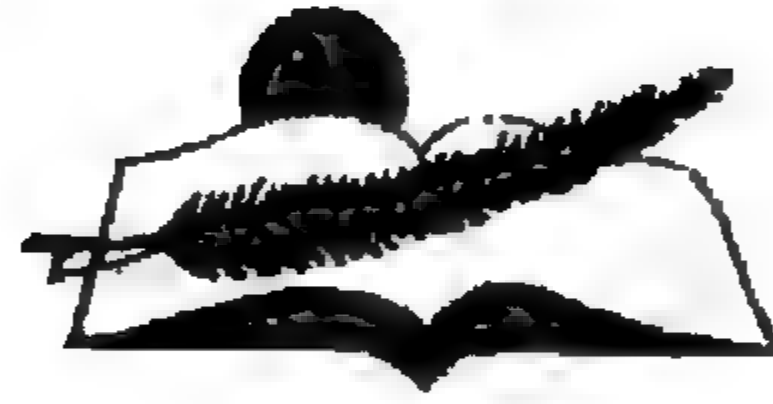
\*\*\* نسبة إلى ميفيستوفيليس شيطان فاوست (المترجم) .

العلمي ، حيث إن العمليات العقلية المستخدمة مهما تكن قائمة على الحدس ، فإن النتيجة النهائية تحتوي على علاقة ما بالأحداث التي يمكن التحقق منها أو بالحقائق القابلة للملاحظة . بيد أنه في الفنون الإبداعية يعكس العالم المتخيل الذي يبدعه الفنان حتما عقلية فرد بعينه ، ولو بطريقة تتسم بشدة الغموض والتعقيد . وفي حين أنه من الممكن أن نتخيل أن شخصا آخر كان سيستنبط النظرية العامة للنسبية لو لم يستنبطها أينشتين ، فلا يمكن أن نتصور أن تأليف موسيقى بيتهوفن أو شعر شيكسبير كان يمكن أن يتم لو أن هاتين الشخصيتين المهمتين لم توجدا . ولا يعني هذا أن نقول إن أينشتين كان أقل عبقرية من بيتهوفن أو شيكسبير ، ولكننا نهدف فحسب إلى إبراز نقطة واضحة ، ألا وهي وجود فروق بين طبيعة العبقرية في الفنون وطبيعتها في العلوم<sup>(١٤)</sup> . أما ماهو ضروري بالنسبة لتصور العبقرية في أي مجال فهو وجوب أن يكون العمل نفسه دائم الجودة والقيمة ، وهذا بوضوح هو السبب في أن فكرة العبقرية لم تطبق أبدا بأي معنى من المعاني على الفنون الأدائية . و المشكلة الرئيسية التي تطرحها العبقرية بالنسبة للفنون الإبداعية كانت موضع اهتمام واضح في النقاش الذي أعقب كلمة ريموند كليبنسكي التي ألقاها في المؤتمر الذي انعقد عن العبقرية والذي انبثق عنه هذا الكتاب . فحين أثير سؤال عن سبب عدم وجود تقليد ماثور عن عبقرى سعيد في الحضارة الغربية ، أجاب كليبنسكي بشكل مباشر « وهل كان بمقدور رجل سعيد أن يكتب هاملت ؟ » .

إن الموضوع الرئيسي لهذا الكتاب هو تطور فكرة العبقرية من بدايتها في العصور القديمة الكلاسية وحتى نقض فكرة العبقرية على يد النقد المعاصر . وداخل إطار زمني ممتد يقوم خبراء في مختلف المجالات بمحاولة استكشاف جوانب الفكرة من زوايا مختلفة ، وهم بذلك يعكسون الطبيعة المثيرة للجدل لموضوع يتطلب تفاعل عدة فروع من العلم . وبدلا من أن يقدم الكتاب سردا متصلا أو يحاول أن يكون شامل النظرة ، فإنه يركز على نقاط معينة في تاريخ فكرة العبقرية أو موضوعات معينة ، مشوقة أو مهمة على وجه الخصوص .

وقد خُصّص فصلان مستقلان عن الموسيقى والرياضيات ، حيث إن هذين الموضوعين هما المجالان اللذان لا تزال فكرة العبقرية تطبق فيها بشكلها التقليدي

من قبل عامة الناس على الأقل ، إن لم يكن من قبل الموسيقيين والرياضيين أنفسهم .  
أما أعظم إسهام قدمه القرن العشرون في دراسة العبقرية فكان في مجال الطب  
النفسي ، ولهذا بدا من المناسب أن ننهي الكتاب بفصل عن العبقرية والتحليل  
النفسي . أما ما يحمله مستقبل فكرة العبقرية في ثنايا الحضارة ذات النزعة النفعية  
المتزايدة التي نحيها فسيظل أمرا قابلا للجدل .







# الفصل الأول

## العبقرية الشعرية

### وأصولها الكلاسية

بنيلوبي مري

إن المظهر الإبداعي للحياة الذي يجد أوضح تعبير عنه في الفن، يستعصي على كل محاولات الصياغة العقلية، ذلك لأن أي رد فعل على مثير من المثيرات يمكن تفسيره سببياً بيسر، أما الفعل الخلاق، وهو النقيض الكامل لرد الفعل المحض، فسيظل إلى الأبد مستعصياً على الذهن البشري.

ك. ج. . يونج\* الإنسان العصري والبحث عن النفس

بدأ الاهتمام بطبيعة القدرة الإبداعية بالإغريق الذين ندين لهم بالفكرة الرئيسية عن ربّات الجمال التسع رمز إلهام الشاعر لأكثر من ألفي عام في تاريخ الحضارة الأوروبية. ولم يكن لدى الإغريق كلمة تشير إلى العبقرية، أو حتى إلى القدرة الإبداعية. ومع ذلك فمن الواضح أنهم أدركوا منذ البدايات المبكرة، وقبل نشوء علم الجمال بزمان طويل، بأن هناك شيئاً غير قابل للتفسير في العمل الخلاق. وفي محاولاتهم سبر أغوار هذا السر الغامض، صاغوا أفكاراً كانت مهمة وأساسية في التاريخ اللاحق لعلم الجمال.

---

\* كارل جوستاف يونج ١٨٧٥ - ١٩٦١ طبيب نفسي سويسري كان رائداً في اختبارات التداعي وتصورات التحليل النفسي على دراسة الشيزوفرانيا، التقى فرويد وأسساً معاً علم النفس التحليلي ثم انفصل عنه فيما بعد (المترجم).

وفي هذا الفصل ، سأحاول استكشاف الأصول الكلاسيكية لمفهوم العبقرية . وستركز مناقشتي بوجه عام على صورة الشاعر، وبوجه خاص على فكرتين عن طبيعة القدرة الإبداعية الشعرية ، أدتا دوراً حيوياً في عملية تطور فكرة العبقرية في العصور اللاحقة ، أولاهما هي فكرة الإلهام الإلهي ، وهو الاعتقاد الذي يعزو العنصر الذي يبدو غامضاً في الإبداع الشعري إلى تأثير مؤقت لقوة خارجية ، أما ثانيتهما فهي الفكرة التي ترى أن الشاعر نفسه لديه موهبة فطرية أو مقدرة طبيعية «توهب» له بصورة من الصور، ولا يمكن اكتسابها بالتعلم . ولقد بقيت هاتان الفكرتان اللتان صاغهما الإغريق أول الأمر بشكل أو بآخر منذ ذلك الحين ، ذلك أن وجود عامل معين «موهوب» في التأليف الشعري هو أمر نادراً ما تعرض للإنكار، حتى في تلك الفترات التي ركزت فيها النظرية النقدية على القواعد والصناعة الفنية أو التكنيك ، وسيطرت فيها الصورة التي ترسم الشاعر رجلاً حرفياً .

وفي دراستي لأصول وتطور هذه الأفكار، سوف أقيم تحليلي على مجموعة من القطع المقتطفة من مؤلفين قدامى ، وكلها من القطع المهمة في حد ذاتها . بيد أن البعض منها اكتسب قيمة أكثر مما ينبغي بسبب الطريقة التي دُرِسَ وفُسرَ بها لاحقاً . ذلك أن من مميزات تأثير التراث الكلاسيكي افتراضه قيام نصوص بعينها أو مؤلفين معينين بدور رئيسي في أدب وفكر العصور التالية ، وربما كانت هذه النصوص أو هؤلاء المؤلفون هامشين أو نماذج لا تحتذى في أزمانهم . ومثال على ذلك ما عرضه كل من كليمنسكي وبانونفسكي وساكسل في دراستهم الكلاسيكية «زحل والسوداوية - الميلانوخوليا»<sup>(١)</sup> من أن تصور عصر النهضة للسوداوية الخلاقة مشتق بشكل أساسي من قطعة من (المشكلات) المنسوبة خطأ لأرسطو، وهو نص خارج تماماً عن التيار الرئيسي للأدب الكلاسيكي . والواقع كما يشير مؤلفو (زحل والسوداوية) أن «الكتاب القدامى سجلوا القضية الأساسية في ذلك النص، وهي أن كل العظام سوداويون بنوع معين من الذهول الضئيل أو من السخرية الصريحة»<sup>(٢)</sup> . وبالمثل كان بحث لونجينوس\* (عن الجليل) ذا أهمية جانبية إلى أن نشرت ترجمة بوالو\*\* عام ١٦٧٤ ، فشاعت طوال القرن الثامن عشر

\* كاتب وفيلسوف يوناني (٢١٣ - ١٧٣ ق.م) ويقال إن هذا البحث نسب إليه خطأ (المترجم) .

\*\* كاتب وشاعر فرنسي (١٦٣٦ - ١٧١١) مؤلف الهجائيات والرسائل والفن الشعري (١٦٧٤) الذي وضع فيه أسس الأدب الفرنسي الكلاسيكي (المترجم) .

مناقشة «الجليل»، الأمر الذي أجبر كل متعلم على أن يقرأ لونجينيوس<sup>(٣)</sup>. ومن أجل هذا فإن ما أهدف إليه فيما يلي هو تحري أصول فكريّ طبيعة الإبداع الشعري اللتين تتسمان بالتأثير البالغ، مع تقديم قطع متنوعة لمؤلفين قدامى، أدت دورا بارزا في تشكيل تاريخ فكرة العبقرية منذ عصر النهضة.

ويرجع مفهوم الإلهام والموهبة الطبيعية عادة، وهما محورا بحثي، إلى العصور القديمة، إلى أفلاطون أولا ثم بندار\*، وإن كنت أعتقد أنه يمكن التمييز عند هوميروس بين موقفين واضحين للإبداع الشعري يرمزان إلى المفهومين الآخرين<sup>(٤)</sup> ويدلان عليه. وفي الأدب الإغريقي المبكر، عزا الشعراء قدر اتهم إلى ربّات الفنون، اللاتي يلهمن من يرعينهم بوسيلتين رئيسيتين مميزتين حتى ولو لم يلحظهما في الواقع الشعراء أنفسهم. إنهن يمنحن الإلهام في دفقة شعورية لحظية مثلما نرى على سبيل المثال في وصف الشاعر الملحمي ديمودوكس في الأوديسا ٨٧٣: «تثير الربة أحاسيس الشاعر الملحمي ليتغنى بالأعمال المجيدة» أو في التوسلات إلى ربّات الفنون، مثل ما نجد في افتتاحية الإلياذة «انشدي ياربة عن غضب أخيل بن بليس»، لكنهن أيضا يمنحن موهبة شعرية دائمة. ففي الأوديسا يوصف الشاعر الأعمى ديمودوكس بأنه «الشاعر الخيّر الذي أحبته الربة بصفة خاصة وقد منحته الخير والشر كليهما، ذلك أنها اقتلعت عينيه ومنحته عذوبة الإنشاد» (الأوديسا ٨٦٢ - ٨٦٤) وتلمح هذه الكلمات إلى أن هبة الإنشاد دائمة دوام العمى الذي يصاحبه، والذي يلازم المنشدين كثيرا<sup>(٥)</sup>. وفي مقابل فقدان ديمودوكس بصره منحه ربّات الفنون بصيرة الشعراء الإلهية. وفي الأوديسا ٨٤٣ - ٨٤٥ يوضح ألسينوس موهبة ديمودوكس الشعرية بصورة أوسع فيقول: «ادع إلينا هنا الشاعر الإلهي ديمودوكس، لأن الرب منحه زيادة على كل الآخرين موهبة الإنشاد، ليمتع الناس بشعره أيا ما كان مجال إنشاده». وهكذا نجد مرة أخرى أن الهبة التي يمنحه الرب هي هبة دائمة، يمكن للشاعر أن يستغلها كما يحب، وليست فورة إلهام وقتي. وفكرة المنحة الدائمة هذه - في تصوري - تمهد للأفكار اللاحقة عن العبقرية التي تصفه بأنه إنسان ذو مواهب خاصة.

\* بندار (٥٢٢ - ٤٤٣ ق. م.) شاعر غنائي وملحمي يوناني (المترجم).



وبجانب قيام ربّات الفنون بمنح الموهبة الشعرية، فإنها على ما يقال تعلم الشعراء بصفة عامة: فأوديسيوس على سبيل المثال يطري ديمودوكس قائلاً، لابد أن من علمه هي إحدى ربّات الفنون أو أبوللو (الأوديسا ٨٧٤-٨٨٤ ر٨). و يدعي هزيود أن ربّات الفنون علمنه الإنشاد الجميل (الثيوجونيا ٢٢\*) ويشير صولون\*\* إلى واحد تعلم ما وهبته إياه ربّات الفنون (شذرة ١٣٥١) والمعنى الدقيق لمثل هذه المقولات ليس واضحاً، كما يعلق باستخفاف اليوس أريستايديز، وهو سفسطائي من القرن الثاني الميلادي بقوله: «كيف تعلم ربّات الفنون؟». هل يكون ذلك بفتح مدرسة كمعلمي الإلزام؟. (الدفاع عن الخطابة ٩١) ولكن استعارة التعليم تؤكد على وجه العموم، مظاهر الحرفية في مهنة الشاعر، في الوقت نفسه الذي تنطوي فيه على مصدر مقدس: المقدرة الشعرية براعة، ولكنها براعة تأتي من الآلهة. والأمر الذي قد يثير الدهشة هو عدم وجود أي إشارات في الأدب الإغريقي المبكر عن إمكان تعليم شاعر شاعراً آخر، رغم تأكيد طبيعة حرفة الشاعر البارعة. وفي الثقافة التي تقوم على التلقين، كان على المبتدئ في الحقيقة أن يتعلم مبادئ حرفته بالاستماع إلى من هم أكثر منه خبرة، ومع ذلك كان التعليم يمنح بوصفه حقاً من حقوق الآلهة. ومرة أخرى تكون تعليقات أريستايديز في محلها: حين يستهل أوديسيوس تمجيده لديمودوكس بالمقولة العامة، وهي أن الشعراء الجوالين جديرون بالإجلال لأن الربة علمتهم وهي تحبهم (الأوديسا ٤٧٩، ٨ — ٤٨١، ٨) إنه يقول: «كما لو أن هوميروس كان يخشى من جانبه أن يقول أحد من الناس إنه تعلم من أحداً آخر وليس من ربّات الفنون أنفسهن» (الدفاع عن الخطابة ٩٠).

وليست المقدرة على فرض الشعر والتي كان من المعتقد أنها تنشأ أصلاً من الآلهة هي فقط الهبة التي تمنح للإنسان، ولكنها واحدة من أشياء عديدة منها جمال الجسم والقوة والحكمة والفصاحة والمهارة اليدوية والتنبؤ. والآلهة بوجه عام لا تمنح الشخص أكثر من هبة واحدة، وهو اعتقاد ظل سائداً في الفكر الإغريقي المبكر، حتى حين تنسب مقدرة بارزة إلى الطبيعة لا إلى سبب ديني. وليس بمقدور الناس

\* قصة أصل الآلهة وأنسابهم مروية في شعر ملحمي (الترجم).

\*\* صولون سياسي وشاعر ومشرع يوناني ٦٣٨ — ٥٥٩ ق.م وأحد حكماء اليونان السبعة (الترجم).



اختيار مهاراتهم ، ولكن عليهم أن يتقبلوا ببساطة ما تمنحهم الآلهة إياه ، وأن يعيشوا حياتهم وفقا لذلك . أما الأمر المهم بالنسبة للموهبة واستعارة التعليم فهو أنها يستخدمان أساسا في وصف القدرات البارزة والخصائص المميزة ، وهذا في الحقيقة هو السبب في أن الآلهة هي التي تعلمهم وليس البشر . ولدينا موقف مناقض لهذا في شذرة من مارجيتس\* (شذرة ٢) ، وفيها وصف لشخص ما بأنه معدوم المواهب كلية لأن الآلهة لم تعلمه أي شيء . والقدرة على قرض الشعر وغيرها مما يشبهها من قدرات توصف من ناحية التراث بأنها منح الآلهة ، لأنه بسبب ما لاحظته جون ستيوارت مل\*\* على الحكمة القائلة بأن «الشاعر مولود» يوجد اتجاه عام لدى الجنس البشري يعتبر أن كل قوة ليست على نحو ظاهر من أثر الممارسة وأن كل مهارة غير قابلة للخضوع للقواعد الإلهية ، إنها هي نتاج موهبة خاصة»<sup>(٦)</sup> .

إن الشخص لا ينال موهبة من هذا النوع ، حتى يبقى باستمرار أثرا لدى الآلهة . وعلى هذا فإن أصحاب الحرف على سبيل المثال هم في حماية أثينا وهيفايستوس ، وأن المتنبيين يحميهم أبوللو ، وأن الشعراء مقدسون من لدن ربات الفنون . أما ما يميز الشعراء عن غيرهم من الجماعات الأخرى في الأدب الإغريقي المبكر فهو تواتر الإشارات إلى الوضع الخاص للشاعر وتأکید صلاته بالسما . ومما لا شك فيه أن هذه الفكرة ناشئة إلى حد ما عن الحقيقة التي تعتبر الشعراء هم مصدرنا الأساسي للمعلومات في أثناء هذه الفترة . فعند التفكير في وضع الشاعر في الأدب الإغريقي المبكر ، فإن ما نقوم به حقيقة هو فحص تصور الشاعر لنفسه . ولكن حتى لو تم التسليم بأي تناقض بين ما يقوله الشاعر عن نفسه ووضعه الاجتماعي الحقيقي ، فمن الواضح أن الشعراء قد تمتعوا بمكانة كبيرة في المجتمع الإغريقي المبكر<sup>(٧)</sup> . وإنه لأمر لافت للنظر أن يستمر هذا التصور عن مكانتهم حتى عهود تالية . فلماذا إذن حاول أفلاطون جهده أن يقوض دور الشاعر؟

---

\* مارجيتس «الأبله» اسم لقصيدة كوميدية إغريقية مفقودة ، ربما ترجع إلى عام ٧٠٠ ق . م . وقد اعتبرها أرسطو جرثومة الكوميديا ، وقد تناولت شخصية رجل أحق يدعي معرفة كل شيء في الوقت الذي لا يعرف فيه إلا التافه من الأمور . راجع مرشد أكسفورد في الأدب الإنجليزي للسير باول هارفي (المترجم) .

\*\* جون ستيوارت مل ١٨٠٦ - ١٨٧٣ ، فيلسوف واقتصادي سياسي إنجليزي (المترجم) .

إن هوميروس والشعراء الإغريق الأوائل لا يمعنون التفكير في الأسباب أو الظروف المحيطة بمنح البشر المواهب والمهارات، لكن الاصطلاحات المعبرة عن الموهبة والتعليم يفترضان مسبقا حدوث لقاء حقيقي بين الآلهة والبشر. ولقد وضحت هذه الدلالة الأساسية أول ما وضحت في رواية هزيود\* عن المناسبة الخطيرة التي ظهرت له فيها ربّات الفنون فوق جبل هيليكون ونادت به شاعرا حيث يقول :

(ذات مرة علموا هزيود أنشودة جميلة حين كان يرعى خرافه على سفح هيليكون المقدس . وكانت الكلمات التالية هي أول ما قالت له لي الإلهات، ربّات الفنون الأولمبيات، بنات زيوس حامل الدرع : «الرعاة ساكنو الحقول، التعساء المُخجّلون، إنهم ليسوا سوى بطون تطحن الطعام، ونحن نعلم كيف نتكلم عن كثير من الأباطيل وكأنها حقائق، ولكننا نعلم أيضا -إذا أردنا- كيف ننطق بالحق»، بهذا تكلمت بنات زيوس العظيم، الراغبات دائما في الحديث، واقتطعن فرع غار مزدهر وأعطينه لي، لكي أأخذ منه عصا، وكان ذلك شيئا رائعا، ونفخن في صوتا مقدسا حتى أحتفي بأحداث المستقبل والماضي . لقد جعلتني أتغنى بسلالة الآلهة الخالدة المباركة، وأتغنى دائما لهن بالذات، في البدء والمنتهى).

(الثيوجونيا ٢٢ - ٣٤)

وكون هزيود هذا، أول شاعر أوروبي واع بذاته ومدرك تماما طبيعته الخاصة، أمر كثيرا ما أشار الباحثون إليه . وقضية وضع هذا الوصف سواء أكان انعكاسا لتجربة دينية حقيقية، أو كان مجرد وصف تقليدي، إنما هي قضية كثيرا ما كانت موضوعا للجدل<sup>(٨)</sup> . ولكن الأمر الذي أود النظر فيه هنا هو ما يتضمنه هذا الشاهد من دلالات على تصور هزيود لفنّه : فمن الواضح أنه يعزو قدرته الشعرية، لا إلى موهبة فطرية أو خصائص يمتلكها، بل إلى فضل ربّات الفنون اللاتي اخترنه وحده وأنعمن عليه بالمواهب . ولقد بدأت مهنته كشاعر عندما وضعت الإلهات في البداية على طريق الإنشاد، كما يذكر هو فيما بعد (الأعمال والأيام ٦٥٩) . وباهتمام بالغ اعتبر مكسيموس الصوري\*\* (ديالكسيس ٣٨) وهو يكتب في القرن الثاني الميلادي

---

\* هزيود شاعر إغريقي من القرن الثامن قبل الميلاد ويعد أبا الشعر الإغريقي التعليمي (المترجم) .  
\*\* مكسيموس عالم من صور (نحو ١٢٥ - ١٨٥ م) عرف ببلاغته، وتنقل محاضرا بين أثينا وروما في عهد الإمبراطور كومودس (المترجم) .

في وسط حضاري مختلف تماما ، أن وصف هزيود وغيره من حكايات شبيهة لحكماء غير متعلمين يزعمون أنهم يتلقون إلهاما ربانيا ، إنما هي قصص مجازية لتفسير الموهبة الفطرية ، وإن كان هزيود نفسه لا يرى الأمر على هذا النحو.

والواقع أن الشعراء الإغريق الأوائل كما يبدو لنا ، ليس لديهم أي تصور بأن الموهبة الشعرية أو غيرها من الأمور الأخرى المتصلة بها ، يمكن أن تكون فطرية . وربما نجد بدايات هذه الفكرة في ادعاء فيميوس (الأوديسا ٢٢٣٤٧ - ٢٢٣٤٨) بأن الرب غرس فيه enephusen المقدرة على الإنشاد ، وهذا أول مثل على مجموعة كلمة phusis وارتباطها بالشعر ، ولو أنه ليس من الواضح تماما ما إذا كان هذا الغرس قد تم عند المولد . ويترجم بعض الشراح فعل enephusen (غرس) بمعنى «نمى» حيث تعني العبارة كلها «الرب نمى فيَّ القدرة على الإنشاد ، لكن الحالات المماثلة توحى باستخدام كلمة emphúo عادة للكيانات المادية أو الخصائص الروحية التي مدت جذورها في شخص أو شيء أو علقت بهما على نحو راسخ ، ولذلك فمن الجائز أن يكون ادعاء فيميوس إرهاسا للفكرة التي ظهرت فيما بعد والتي ترى أن الموهبة الشعرية فطرية ولا يمكن أن تكتسب .

وعلى أية حال ، فإنه لا يوجد ما يشير إلى الاعتقاد بأن الموهبة الشعرية مورثة أو منحدره من جيل إلى جيل ، وهو أمر ربما يكون مثيرا للدهشة بالنظر إلى الأهمية المرتبطة بالنسب والسلالة في أشعار هوميروس . ولقد اعتبرت العرافة يقينا موهبة وراثية على الأقل في حالة ثيوكليمينوس (الأوديسا ١٥٢٢٥) ، والذي تم تتبع نسبه خلال سلسلة متعاقبة من العرافين حتى ميلامبوس<sup>(٩)</sup> الأسطوري . وهناك سلسلة نسب أخرى مشابهة - وإن كانت أقل تفصيلا - رويت عن الحرفي فيريكلوس في الإلياذة (٥٩٥ - ٥٦٠) ، وهي تشير يقينا إلى أن مهارته قد انحدرت إليه من أجيال سابقة ، وقد توحى بالاعتقاد بأن المهارات التي تشبه مهارته إنما هي وراثية . ولم يرو عن الشعراء شيء من سلاسل النسب هذه في العصر المبكر ، وإن ذهب البعض<sup>(١٠)</sup> إلى أن ما قاله هزيود في الشوجونيا (٩٤) من أن المنشدين هم «من ربات الفنون» ek Mouseon إنما هو تعبير قد يشير إلى الانتقال الوراثي بمعناه الحرفي . لكن هذا تفسير للعبارة في ضوء ما شاع بعد ذلك من موجة تتبع أثر أسلاف



الشعراء المشهورين مثل هوميروس وهزيود، وذلك من خلال الرجوع إلى الشخصيات الأسطورية لأورفيوس أو موزايوس أو لينوس\* وصولاً إلى ربّات الفنون . وحتى في سلاسل النسب هذه يكون التركيز على الطبيعة المقدسة للشعراء أكثر منه على الوراثة .

وفكرة منح المواهب السماوية عند المولد، تتضمنها كلمات أخيل لبريام عن تعاسات الكائن البشري، تلك الكلمات التي يشيع فيها التشاؤم المروع (الإلياذة ٢٤٥٢٥ - ٢٤٥٤٢) فيقول: الحياة بلا ألم، مستحيلة، لأن حظوظ الناس يوزعها عليهم زيوس من الجرتين المزدوجتين للبركات والشورر. . ولأن حياة البعض بائسة تماماً، وإن كان لآخرين مزيج من الحظ الطيب والسيء مثل والده بليس\*\* الذي كان يعاني الكثير من الأحزان، ولو أنه منح مواهب رائعة من قبل الآلهة منذ ولادته ek genetés وتقع هذه العبارة نفسها في موضع آخر يتعلق بالموهبة الموسيقية في التريزمة الهومرية لأبوللو (لا يعدو تاريخها القرن السابع قبل الميلاد) حين تعجب الإله من صوت القيثارة المبتكرة حديثاً، فيسأل هرميس:

هل صاحبك هذه الأعمال المدهشة منذ الميلاد أو أن إلهاً أو إنساناً منحك الموهبة الرائعة وعلمك أنشودة سماوية؟ (٤٤٠ - ٤٤٢) وثمة مثال آخر بارز عن «موتيفة» الموهبة عند الميلاد نجده في ثيوغونيا هزيود، حيث تمنح ربّات الفنون مواهب من لدنها عند الميلاد، ولو أن الموهبة في هذه المناسبة هي بلاغة في النثر أكثر من كونها موهبة شعرية، لأن المتلقي كان ملكاً أكثر من كونه شاعراً: «الملوك الذين رعاهم زيوس كرمتهم بنات زيوس العظيم . إنهن يزرن أي ملك من هؤلاء عند مولده ويصبين الندى الخلو فوق لسانه، فتتدفق من فمه كلمات تقطر عسلاً (الثيوغونيا ٨١ - ٨٤)<sup>(١١)</sup> . والفرق بين هذا الوصف الخاص بمنح ربّات الفنون المواهب للملوك، ورواية هزيود عن لقائه مع الإلهات يلقي الضوء على الطبيعة الخاصة

---

\* أورفيوس شاعر أسطوري قبل العصر الهومري ويقال إنه ابن لكاليوبي ربة الشعر الملحمي ومن أتباع ديونيس . وموزايوس شاعر إغريقي أسطوري وقيل إنه تلميذ لأورفيوس . أما لينوس فهو بطل أسطوري كانوا يحتفلون بموته المبكر في لحن جنائزي يسمى أغنية لينوس وذلك من أيام العصر الهومري (المترجم) .  
\*\* والد أخيل (المترجم) .



لمواهب الشاعر: ففي حين ينال الملك القدرة على الفصل في المنازعات وصنع السلام منذ الميلاد، ينفرد هزيود بتلقي موهبته في الشعر في مناسبة مهمة في أثناء حياته. ومن الواضح تماما أنه يعتبر نفسه كائنا خاصا، وتنطوي حكايته عن الإلهام الذي أنعمت به عليه ربّات الفنون، على الاعتقاد بأنه بمعنى من المعاني شخص متفرد عن الآخرين بتجربته.

وخلال القرن السادس (ق. م) بدأت في الظهور الفكرة التي ترى أن الناس يولدون بخصائص معينة طيبة أو سيئة، وكان ظهورها أبرز ما يكون في شعر ثيوجنيس\*، الذي يؤكد تفوق الأرستقراطية على أساس نبل المولد. وقد تفسد الثروة النظام الاجتماعي بجعل الفقير غنيا وجعل الغني فقيرا، وهذا ما يصرح به متحدث متشائم مرور بسبب تفسخ مثل الماضي العليا، ولكنك لن تستطيع تعليم الفضيلة، أو أن تجعل من إنسان فاسد إنسانا صالحا، فالميلاد وحده هو الذي يحدد هذه الخصائص. والفكرة التي تتضمنها أعمال ثيوجنيس بأن التفوق يتوقف على الخصائص الفطرية، تجد أقوى تعبير عنها وأكثره تفصيلا لدى بندار الذي ينادي مرارا وتكرارا بأنه لا إنجاز دون قدرة موروثه. فهو يؤكد في النشيد الأولي ١٠٠ ر ٩ أن «كل ماهو فطري يكون أفضل» حيث إن كلمة فطرة Phua تستخدم للدلالة على الخصائص والاستعدادات التي يولد بها الإنسان، والتي تشكل جوهره الأساسي. وتفوق الخصائص الطبيعية أو الخصائص الموروثة على التعليم موضوع أو «موتيفة» متكررة في شعره كما هي الحال في النشيد النيمي\*\* ٣٤٠ — ٣٤٢ ر على سبيل المثال، حيث يقابل بين مقدرة الإنسان صاحب التفوق الموروث وعجز من تعلم فحسب «إنسان بلا ضياء، يلهث هنا وهناك، ولا يدخل حلبة النضال بقدم ثابتة، ثم هو يتعامل مع الفضائل التي لا تحصي بعقل مغلق».

---

\* ثيوجنيس شاعر المراثي الإغريقي الذي عاش نحو عام ٥٤٠ ق. م (المترجم).

\*\* نسبة إلى نميا Nemca (في اليونان القديمة) وهو واد شمالي أرجوليس التي تقع في الشمال الشرقي من البلوبونيز، وكانت تقام فيه احتفالات ومسابقات رياضية كل عامين لكل اليونانيين علي نحو ما كانت تقام أيضا في أوليمبياد دلفي. وقد تغنى بها بندار في قصائده بالأيتيكية. وينسب إلى هذا الوادي الأسد الذي خنقه هرقل، وهو أول عمل بطولي قام به (المترجم).

ويعيد بندار تفسير فكرة تفوق الناس بطرق مختلفة وفقا للمواهب التي تمنحها لهم الآلهة في ظل مفهوم الفطرة Phua. وعلى هذا يقول في النشيد النيمي ١٢٥ ر١ - ١٢٦ ر١ «الناس المختلفون لديهم مهارات مختلفة. ولكن على الإنسان أن يمضي قدما في طريقه إلى الأمام، وأن يناضل بها يتفق وطبيعته». وبندار هنا وفي أماكن أخرى يعزو إلى الطبيعة ما يعزوه هوميروس وغيره إلى الآلهة، غير أنه من الخطأ اعتبار القدرة الفطرية والمواهب المقدسة صفات لا يمكن أن تجتمع في فرد واحد، ذلك أن الطبيعة نفسها هبة إلهية، وهي علاقة وضحت في النشيد البيثي\* ١٤١ ر١ - ١٤٢ ر١ «كل وسائل التفوق التي يمكن تخيلها تأتي من الآلهة لأنها هي التي تجعل الناس حكماء وأقوياء وفصحاء بطريقة طبيعية». ورغم أن هذه الحقيقة معترف بها بشكل عام، فقد أدت إلى خلط معين بين العلماء الكلاسيين، ذلك أنه أحيانا ما يفترض أن بندار يستبدل مفهوم الموهبة الموروثة أو القدرة الفطرية بفكرة الإلهام الوقتي التي نجدها لدى الشعراء المبكرين<sup>(١٢)</sup>. لكن توسلات بندار المتكررة إلى ربات الفنون كي يساعده في أناشيده تشير إلى أن فكرة الإلهام هذه موجودة في شعره تماما كما هي موجودة في شعر هوميروس. . أما الفكرة الأقدم وهي فكرة منح ربات الفنون الموهبة الشعرية الدائمة فيحل محلها، أو بالأحرى يعيد تحديد أبعادها مفهوم الفطرة Phua، ففي حين يعتبر كل من هوميروس وهزيود الموهبة الشعرية هبة ممنوحة للإنسان في بعض المناسبات المهمة في حياته، يعتبرها بندار هبة الطبيعة، منحت له بطريقة مقدسة وإن كانت فطرية.

وبندار، الذي يعد أكثر شعراء الإغريق اعتدادا بذواتهم، يقدم نفسه على أنه شخصية مختارة، رسول ربات الفنون والناطق بالسنتها والممتطي مركبتها. ومن مظاهر تصوره عن نفسه بوصفه كائنا متفوقا رفيع المستوى، تجنبه استخدام المصطلحات الفنية التقليدية للشعراء والشعر، مفضلا بدلا من ذلك استخدام مصطلحي حكيم Sophos وحكمة Sophia. ولم يكن بندار أول من استخدم هذين المصطلحين في سياق الشعر، وإن كان يكسبها دلالة جديدة. لقد كانت هاتان الكلمتان تستخدمان أصلا كما

---

\* في الإنجليزية Pythian أي ما له علاقة بالمتنبئين والمتنبئات بمعبد دلفي ومتلقى الوحي أو بالإله أبوللو (المترجم).

أوضح برونو سنل<sup>(١٣)</sup> في الشعر اليوناني المبكر للدلالة على المهارة العملية والمعرفة. أكثر من دلالتها على الحكمة، وكانا ينطبقان على مجموعة كبيرة من أوجه النشاط، بما في ذلك التجارة والملاحة والقيادة وفن العرافة والبراعة الموسيقية والشعر. وكان ظهور الكلمات التي تبدأ بـ Sophi للدلالة على الحكمة بمعنى عقلي أرفع مستوى، عملية متدرجة، أدى فيها بندار دورا مهما، فالحكيم Sophos في شعره، سواء كان شاعرا أو راعيا للفن أو قائدا، هو إنسان ذو ذكاء فائق، يفترق عن أقرانه بفطرته الموروثة وصلته الحميمية بالآلهة. ولقد تم التعبير عن جوهر هذه الفكرة في النشيد الأولي ٢٨٣ - ٢٨٨ : إذ يقول : «بالكنانة التي تحت ذراعي كثير من السهام الرشيقة التي تتكلم مع أولئك الذين يفهمون. أما الغالبية، فإنهم يحتاجون إلى مترجمين. الحكيم هو من يعرف أمورا كثيرة بالفطرة، فدعوا أولئك الذين تعلموا فقط أن يثرثروا عبثا كالغربان الثرثرة ضد طائر زيوس المقدس».

وفي عصور تالية، صار بندار رمزا لقوة الطبيعة الساحقة، التي تبلغ قدرا كبيرا من العظمة، يتعذر معها على قواعد الفن التقليدي أن تحدها، كما صار مثالا للعبقريّة الوحشية الفطرية<sup>(١٤)</sup>، ولقد عززت وجهة النظر هذه إلى حد كبير في وصف هوراس الشهير الذي كتب عنه في قصائده (الأودز\* ٤٢) والذي أثر كثيرا في تصور النموذج البنداري ابتداء من القرن السابع عشر وما بعده يقول النص :

«كنهر تكاثرت الأمطار وراء شاطئيه، تندفع هابطة من جبل، هكذا بندار عميق الصوت، يتأجج في غناء مندفع كالسيل، وهو جدير بغار أبوللو، سواء أدار لسانه بكلمات جديدة في قصائد عاطفية جياشة جسورة، تتدفق في أوزان متحررة من القيود، أو تغنى بأناشيد الآلهة والملوك».

لكن إصرار بندار على تفوق الفطرة على التعلم يؤيد هذه الصورة. و لهذا فقد وضع أديسون\*\* بندار في مصاف هوميروس وأنبياء العهد القديم وشيكسبير،

---

\* الأود (Ode) عند الرومان وعند هوراس على وجه الخصوص قصيدة ذات أدوار قصيرة متقاربة الوزن في موضوعات عاطفية، أو فيما يتصل بالتأمل في أسلوب الحياة وتقلباتها. راجع معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبة - بيروت ١٩٧٤ (المترجم).

\*\* يوسف أديسون ١٦٧٢ - ١٧١٩ شاعر إنجليزي ومن كتاب المقالات وسياسي (المترجم).



بوصفه واحدا من العباقرة الفطريين الذين «قدموا بقوة الموهبة الفطرية ودون عون من الفن أو التعلم، أعمالا كانت بهجة عصورهم ومعجزة الأجيال القادمة جمعاء»<sup>(١٥)</sup>. وقد ميزه إدوارد يونج\* عن غيره من الكتاب القدامى بإشارة واضحة في النشيد الأولبي الثاني إذ يقول: «النجم الذي يبلغ غاية الأهمية بين المحدثين هو شيكسبير، وبين القدماء هو بندار الذي (كما يقول فوسسيوس\*\*) تباهى بعدم تعلمه، مطلقا على نفسه لقب النسر بسبب تحليقه فوقه»<sup>(١٦)</sup>.

ولقد اهتم المعلقون بحق، بالتناقض الذي يثيره بندار بين الموهبة الفطرية والتعلم بوصفه إسهاما مبكرا في الجدل العام الذي دار في القرن الخامس حول الميزات النسبية (للطبيعة) phusis و(الصناعة) techne وهو الجدل الذي استمر قرونا خاصة فيما يتصل بالشعر والخطابة. وفي النقد الأدبي القديم، صار من الأمور المألوفة الاستفسار عن أي الاثنتين أهم من الأخرى. . الصناعة أم الطبيعة، وكان من المفارقات في كل حالة تقريبا النظر إلى الطبيعة (Nature phusis في اليونانية، و ingenium أو natura في اللاتينية) على أنها شيء أكثر من الموهبة الفطرية أو الاستعداد الفطري، والاستثناء الوحيد من هذا هو البحث المنسوب إلى لونغينوس بعنوان «عن الجليل». ووفقا لما جاء بهذا البحث فإن الجلال sublimity الذي يعرف بأنه نوع من سمو الحديث أو تفوقه، هو السمة المميزة لأعظم الشعراء وكتاب النثر، الذين يستطيعون أحيانا أن يغمرونا - في عبارة واحدة - بقوة انفعالاتهم المفاجئة كالبرق، مع نقلنا رغما عنا إلى عوالم الخيال الملهم. ورغم أن لونغينوس يرفض بوجه خاص الفكرة التي تذهب إلى أن هذا التأثير يمكن أن يتم عن طريق الفطرة وحدها ودون عون من الصناعة، فإن أهم مصدر للجلال هو العظمة الفطرية (to megalophúes) التي تمنح موهبة إدراك الأفكار العظيمة، وقوة توليد واستلهام العاطفة كليهما (فصل ٨). والطريقة التي يصف بها «العظمة الفطرية» اللازمة للسمو والجلال هي بالتأكيد مختلفة تماما عن المعرفة التقليدية للموهبة الفطرية بوصفها أمرا جوهريا للخطيب أو الشاعر.

---

\* شاعر إنجليزي ١٦٨٣ - ١٧٦٥ من أعماله مأساة بعنوان بوصير ملك مصر، والانتقام (المترجم).

\*\* جيرهارد يوهانز فوسسيوس ولد في هيدلبرج من أب هولندي (١٥٧٧ - ١٦٤٩) وكان عالما في فقه اللغة والكلاسيات واللاهوت أما ابنه إسحاق (١٦١٨ - ١٦٨٩) فهو عالم وأديب (المترجم).



ولأن لونغينوس يعالج الجلال بوصفه نتاجا للشخصية وليس للمهارة الفنية (التكنيك أو الصنعة)، فإن هؤلاء الذين أغدقت عليهم الطبيعة يجب أن يطوروا عقولهم في اتجاه العظمة، مكرسين أنفسهم للأفكار النبيلة، ذلك أن «الجلال هو أثر من آثار العقل الجليل» (فصل ٩). وهذا التركيز على شخصية الكاتب وارتباطها باستخدامه الدائم لغة الحماسة والإلهام، يرفع من شأن «العظمة الفطرية» للونغينوس إلى مستوى يختلف تماما عن المستوى العادي للفطرة المكتسبة عند النقاد الآخرين. ويصعب في الواقع تجنب استخدام مصطلح «العبقرية» عند ترجمة لونغينوس، خاصة في المقارنة الشهيرة (فصول ٣٣-٣٦) بين إنتاج خال من العيوب لشخص متوسط القدرة، وإنتاج أنجزه بقوة فطرية عظيمة جدا شخص جليل ملهم، وإن اتصف بغرابة الأطوار. وقد استطاعت ترجمة د. أ. رسل أن تلمس روح المؤلف الأصلي فتقول:

«وهكذا عندما نصل إلى عباقرة عظام في الأدب [...] علينا أن نخلص إلى أن أمثال هؤلاء الرجال - رغم كل أخطائهم - يرتفعون عاليا فوق هامة البشر. وتثبت الخصائص الأدبية الأخرى أن من يتعاملون معها إنما هم من البشر. إن الإنسان الجليل ليرتفع بنا تجاه عظمة الإله الروحية» (١٧).

ولغة الإلهام التي يستخدمها لونغينوس في بحثه لوصف آثار كل من حالات الجلال والانفعال اللازم لأحداثها، هذه اللغة يدين بها لونغينوس كثيرا لأفلاطون، الذي يعد مفهومه للمس الشعري - وهي فكرة الإلهام الشعري بوصفه نوعا من الجنون أو الحماسة - من أكثر أوصاف العملية الشعرية تأثيرا، والتي انحدرت إلينا من العصور القديمة. ومنذ هوميروس، أصبح من المعتاد «الحديث عن الشعراء كأناس ملهمين». بيد أن هذه الفكرة كان يوازيها طوال العهد المبكر اعتقاد في أهمية الصنعة الشعرية. والجديد عند أفلاطون هو تأكيد سلبية الشاعر والطبيعة اللاعقلانية لإلهامه، والتي لا تتوافق تماما مع أي فكرة عن الصنعة والتكنيك، ففي محاوره مبكرة يقول «الشاعر مخلوق لطيف، سام ومقدس، غير قادر على التأليف حتى يصبح ممسوسا مُغَيَّبَ العقل، فاقد الرشد» (إيون ٥٣٤). وتبقى هذه الصورة عن الشاعر الملهم دون تغير جوهرى في عمله الأخير وهو «القوانين» (٧١٩ ج) حيث يشير

إلى قصة مزعومة قديمة تقول إن «الشاعر، متى جلس على الحامل الثلاثي لربات الفنون، لا يكون في وعيه، ولكنه يكون كينبوع يدع ما يرد إلى رأسه يتدفق طليقا». والواقع أن وجهة نظر أفلاطون عن الإلهام الشعري متماسكة على نحو لافت للنظر، ففي ثنايا عمله يصر على أن الشاعر عندما يؤلف شعره يكون في نوبة جنونه مغيب العقل، فهو يبدع بتدبير إلهي، ولكن دون علم بما يفعل.

وقد لا يكون أفلاطون هو الذي ابتكر فكرة الإلهام بوصفها نوعا من الحماسة (حيث نجدها من قبل عند ديموقريطس\*)، لكنه كان أشد المؤيدين لها كثيرا، ويبدو أنه كان أول من ربط الإلهام الشعري بالجنون أو الهوس (mania). وفي محاوره «فايدروس» يصرح سقراط بعبارة تتسم بالتناقض، مؤداه أن أعظم نعمنا تأتي من خلال الجنون، إذا كان هذا الجنون من قبل الآلهة. وهو يفترض وجود أربعة أنماط من الجنون الإلهي: الجنون التنبئي الذي يجيء من أبوللو، والجنون الشعري أو الطقسي الذي يرعاه ديونيسيسوس، والجنون الشعري الذي توحى به ربات الفنون، والجنون الجنسي الذي تسببه أفروديت وإيروس. هذا هو سياق مقولة أفلاطون الكلاسية عن مذهب الجنون الشعري (Furor Poeticus) التي يقول فيها:

الثالث هو المس أو الاستحواذ والجنون الذي يأتي من ربات الفنون والذي يملك النفس الرقيقة التي لم تمس، موقظا ومثيرا إياها في جنون بقصيدة غنائية وبأنواع من الشعر [...] لكن كل من يأتي إلى أبواب الشعر دون جنون ربات الفنون مقتنعا بأن الفن سيجعل منه شاعرا جيدا، يكون هو نفسه مجدبا. فشعر ذي العقل السليم، ييزه ويتفوق عليه شعر المجنون (أ٢٤٥).

ورغم قوة الصور المجازية ونصاعة اللغة، ينبغي ألا يجرنا هذا إلى الاعتقاد بأن الشاعر مجنون بالمعنى الحرفي للكلمة، ذلك أن أفلاطون يؤكد أن هذا الشكل من الجنون إلهي، ثم هو يقارن فيما بعد في المحاوره نفسها (أ٢٦٥) وعلى وجه الخصوص، بين نوعين من الجنون، أحدهما إلهي أصلا والآخر ناتج عن مرض. وفي قيامه بوضع خطوط للمضاهاة بين المتنبئ وكاهن باخوس إله الخمر والشاعر

---

\* فيلسوف يوناني ولد في أديرا سنة ٤٦٠ ق.م ومات بها سنة ٣٧١، ويعتد من أعظم الفلاسفة الطبيعيين في اليونان، أسس المذهب الذري الذي طوره أبيقور ولوكريس في قصيدته المطولة عن طبيعة الأشياء (المترجم).

والعاشق ، يؤكد أفلاطون اختلاف أوجه نشاطهم اللاعقلانية ، لكن الحالة الذهنية الطارئة للشاعر الملهم ، هي التي تعني أفلاطون أكثر مما يعنيه مزاجه الدائم كما أن العملية الشعرية تعنيه أكثر مما تعنيه شخصية الشاعر .

ورواية أفلاطون عن الإلهام الشعري هي رواية تتسم بالغموض عن عمد ، لأنه باستخدامه مصطلح المس أو الاستحواذ يُبقي على الصلة بالمفهوم التقليدي للإلهام ، ولكنه يقلب ذلك المفهوم رأساً على عقب . وفي الأدب الإغريقي المبكر يستخدم المصدر الإلهام للشعر ضماناً لصدقه وجودته ، ولكن التضمين الرئيسي لفكرة الإلهام عند أفلاطون يعني أن الشعراء ليس لديهم معرفة أو إدراك ، وهو تضمين من الصعب اعتباره مديحاً . وهكذا نجد أنه في الوقت الذي يمتدح فيه الشعراء ، فإنه يقلل من مصداقيتهم ، دون مهاجمتهم صراحة .

ويشير أرسطو صراحة إلى فكرة أفلاطون عن الإلهام بوصفه نوعاً من الجنون ، وذلك ؛ في الفصل ( ١٧ ) من « فن الشعر » . وفي مناقشته للخيال الشعري يقول إن الشاعر سيكون أكثر إقناعاً فيما يكتب ، لو أنه كان قادراً على أن يحس بالانفعالات التي يريد من شخصياته التعبير عنها : « هذا هو السبب في أن الشعر إنما هو عمل رجل موهوب بالفطرة ، أكثر من <sup>(١٨)</sup> كونه عمل رجل مجنون ، فالموهوبون قابلون للتكيف ، بينما المجانين غائبو العقول » . ورغم إيجاز المقولة وتعدد السياق الذي ترد فيه ، فإن أرسطو يقارن بوضوح بين نمطين من الشعراء ، الشاعر غائب العقل ، وهو الشاعر الملهم ( بالمعنى الأفلاطوني للكلمة ) ، والشاعر المفطور ، وهو الذي وهبته الطبيعة القدرة على التكيف أو حرية الحركة . وهذه أول صيغة واضحة في الأدب الإغريقي عن التمييز بين الإلهام والموهبة الفطرية ( وتسميتها « عبقرية » كما فعل كثير من الشراح ، فيه تحميل للمصطلح أكثر مما يحتمل ) كمصدرين بديلين للإبداع الشعري .

وشعراء الإغريق الأوائل أنفسهم ، كما رأينا ، لا يميزون بين مظاهر إلهام ربات الفنون الزماني والدائم . وشعر بندار هو الشعر الوحيد الذي يتضمن التمييز بين الإلهام الذي يمد بالمصدر العاجل للقصيدة وبين الموهبة الفطرية ، كخاصية دائمة يمتلكها الشاعر . ولكن رغم ما يبدو من أن بندار يعترف بأن الإلهام والموهبة الفطرية فكرتان منفصلتان ، فإنه لا يسمح في أي مكان بأن أياً منهما يمكن أن تكون بديلة عن الأخرى . . ففي ثنايا عمله تبدو



العملية الإبداعية الشعرية نابعة من ارتباط الفكرتين ، وكلتاها في نظره عطاء إلهي . ثم إن أفلاطون كذلك حين يستخدم الطبيعة أو الفطرة Physis في سياق الشعر ، يضعها جنباً إلى جنب مع فكرة الإلهام ، إذ يقول : «وسرعان ما أدركت أن الشعراء لم يؤلفوا قصائدهم عن طريق الحكمة ، ولكن عن طريق الفطرة ، وأنهم بذلك كانوا ملهمين كالعرافين والكهان» (الدفاع ٢٢ ب - ج) . ومرة أخرى تبرز الفطرة والإلهام على أساس أنها عنصران مشتركان في العملية الإبداعية الشعرية ، وليس أحدهما بديلاً عن الآخر . وتتميز أرسطو بين الفكرتين تتحتم دراسته في ضوء تاريخ طويل من تأمل ينابيع مواهب الشاعر .

والنص الذي يوضح مقولة أرسطو المختصرة في (فن الشعر) والذي يعد نصاً بالغ الأهمية بالنسبة لأية دراسة لتاريخ فكرة العبقرية ، كما بين كليمنسكي وبانوفسكي وساكسل<sup>(١٩)</sup> ، هذا النص هو (المشكلات) المنسوبة خطأ لأرسطو ١/٣٠ . و تبدأ الفقرة بسؤال يقول «ما السبب في أن كل البارزين في الفلسفة أو السياسة أو الشعر أو الفنون سوداويون؟» فبعض البارزين كما يقال سوداويون إلى حد أنهم يتأثرون بالأمراض التي تسببها السوداء\* ، وهيمنة السوداء هي بالطبع السمة الأساسية للاكتئاب وفقاً لنظرية الأخلاط\* القديمة . وكان معظم الأبطال من هذا النمط ، بمن فيهم هرقل وليساندر وأجاكس وبلروفن ، فلقد عانى هرقل من الصرع ، وكان مرضاً شائعاً من أمراض الاكتئاب . وكان جسده وجسد ليساندر\*\* مغطيين بالقروح قبل الموت (وهي ما تميز مرض الاكتئاب) . أما أجاكس\*\*\* فقد ذهب عقله كلية ، بينما صار بلروفن ناسكاً ، يتجنب أي اتصال بالآخرين ، ويذكر المؤلف أنه في عصور تالية ، كان أنبا دوقليس\*\*\*\* وأفلاطون وسقراط مكتئبي المزاج ، مثلهم مثل كثير من البارزين ، بمن فيهم غالبية الشعراء .

---

\* السوداء هي أحد الأخلاط الأربعة التي اعتقد القدماء أنها تتحكم في المزاج ، أما بقية الأخلاط فهي الدم والبلغم والصفراء (المترجم) .

\*\* ليساندر قائد عسكري أسبرطي وقائد الأسطول في حرب البلوبونيز وتوفي عام ٣٩٥ ق . د (المترجم) .

\*\*\* توجد شخصيتان تسميان بهذا الاسم وكلاهما شارك في حرب طروادة ، وقد انتهت حياة كل منهما بمأساة ، راجع موسوعة أمريكانا (المترجم) .

\*\*\*\* أنبادوقليس فيلسوف يوناني وسياسي من القرن الخامس ق . م وكان من مريدي فيثاغورس وبارمنيدس ، ادعى قدرته على إثبات المعجزات والتنبؤ ، ويقال إنه ألقى بنفسه في فوهة بركان جبل أتنا ليقنع الناس بالوحيته (المترجم) .



ثم يلي ذلك بحث مفصل هو الأساس الذي تنشأ عنه المقارنة بين الآثار الناتجة عن الخمر والناتجة عن السوداء ، هاتين المادتين المتماثلتين في أن كليهما مليئتان بنسمة أو هواء . والسوداء الناشئة عند معظم الناس عن الغذاء اليومي ، لا تبدل من شخصيتهم ، إنها تؤدي فحسب إلى أمراض الاكتئاب . لكن هؤلاء الناس الذين نسيطر عليهم السوداء بالفطرة (يعني أولئك المكتئين) يكتسبون تدريجاً صفات مختلفة طبقاً لأمزجتهم المتنوعة يقول النص المذكور:

«فعلى سبيل المثال ، هؤلاء الذين بهم قدر من السوداء الباردة، يصيرون بلداء حقيقي ، أما من تغمرهم السوداء الحارة ، فإنهم يصيرون مجانين أو باهري الذكاء أو مدفين بالحب ، أو يتحولون بسهولة إلى الغضب والشهوة ، والبعض يصير أكثر ثرثرة . وكثيرون أيضاً - إذا بلغت هذه الحرارة مستقر الذكاء لديهم - يتأثرون بنوبات من الجنون أو المس ، وهي النوبات التي تفسر ظاهرة العرافات والكهان وكل الناس الموهوبين ، حين لا يتأثرون بالمرض ، ولكن بالحساسية الفطرية . وكان ماراكوس السيراكوزي حين يغيب عنه عقله يصبح شاعراً أفضل .»

وقارئ العصر الحديث سوف تصدمه تلك الحقيقة ، وهي أن العالم القديم سلم فعلاً بوجود علاقة بين الهوس والانقباض . لكن النقطة المهمة التي أود أن أشير إليها هنا ، أن السوداء -العنصر المميز للبارزين من الناس- هي أيضاً السبب في إلهام مجموعة متنوعة من الوجدانيات . والمناقشة عموماً مستمرة ، فهؤلاء الناس الذين لديهم قدر ضئيل من السوداء هم أناس طبيعيون ، أما أولئك الذين لديهم نسبة كبيرة منها ، فهم مغايرون تماماً للغالبية من الناس .

و الفقرة بشكل عام تتسم بالأهمية ، لا بسبب احتوائها على وجود علاقة وثيقة بين الإلهام ونوع خاص من المزاج ، وهو المزاج السوداوي ، ولكن لأنها تصوغ لأول مرة الفكرة التي صارت فيما بعد ذات تأثير كبير في جعل العبقرية مماثلة للجنون . وعندما تظهر السوداء بالتدرج المناسب ، وفي درجة الحرارة الملائمة ، فإنها تكون السبب من وراء الإنجاز البارز ، أما إذا فسد التوازن وغيبت السوداء من درجة الحرارة ، فإنها تؤدي إلى حالات مرضية كالهوس والانقباض . فالإنسان ذو المزاج السوداوي يكون منهيلاً لإنجاز رائع ، لكنه يكون معرضاً للخطر دائماً ، فالتغيير في كمية السوداء

أو درجة حرارتها في جسده قد يؤدي به إلى الهوس أو الانقباض أو الجنون . وبعبارة أخرى ، توجد علاقة مباشرة بين العبقرية والجنون .

ولقد وصف أفلاطون من قبل العملية الإبداعية الشعرية بما يعني الهوس mania ، لكن يجدر بنا أن نتذكر أنه استخدم كلمة هوس في الإلهام الشعري . لقد كان اهتمامه الرئيسي حسيما رأينا هو إثبات لا عقلانية العملية الشعرية ، وهو لم يكن معنيا بطبيعة العبقرية الشعرية . وعلى أية حال ، يستبدل مؤلف (المشكلات ٣٠) الفكرة شبه العلمية عن شخصية العبقرى السوداء بالتفسير الأسطوري الأفلاطوني للعملية الشعرية ، فالشعر يتم إنتاجه لا عن طريق الإلهام الإلهي ، ولكن عن طريق أناس سوداويي المزاج . وما يسمى بالإلهام ، هو فقط نتيجة لارتفاع حرارة السوداء في أبدانهم .

ويوجد في (المشكلات) تمييز واضح بين المزاج ، وهو استعداد دائم لدى الإنسان ، وبين حالة الإلهام الطارئة ، والعلاقة بينهما مفصلة بدقة . بيد أنه أحيانا ما يحدث خلط بين الحالتين . خذ مثلا كلمات هوراس في (فن الشعر ٢٩٥ - ٢٩٨) حيث يقول «ولأن ديمقريطس يعتقد أن الموهبة الفطرية (ingenium) نعمة أكبر بكثير من الفن الهزيل ، ولأنه يحظر جبل هليكون\* على عقلاء الشعراء ، فإن الكثيرين لا يهتمون بمظهرهم\*\* ، بل إنهم يبحثون عن الأماكن الموحشة ويتجنبون طهارة أبدانهم» . إن ما يقوم به هوراس هنا هو دمج فكرة الموهبة الفطرية بفكرة الإلهام الجنوني ، لإبراز صورة الشاعر المجنون . وديمقريطس - على قدر ما نعلم - لم يصف المزيد إطلاقا على ما قاله أفلاطون من أن الشعراء حقًا مجانين . ولقد وصف الإلهام ببساطة بأنه صفة أشبه ماتكون بالحماسة . وصورة الشاعر المجنون تبرز مرة أخرى وعلى نحو مفاجئ في نهاية «فن الشعر» (٤٥٣ - ٤٦٦) وذلك على النحو التالي :

إن العقلاء من الناس يخشون الاقتراب من شاعر مجنون ، ويتجنبونه تجنبهم للوباء .  
[ . . . . . ] ولو كان يهيم على وجهه وشعره الجليل يتدفق منه ، ثم سقط في بئر أو حفرة ، فلن يكلف أحد نفسه بجذبه معها طال صراخه طالبا النجدة . ولكن لو مد إليه

---

\* جبل في جنوب اليونان اعتبره قدماء الإغريق مقرا لربات الفنون التسع (المترجم) .  
\*\* العبارة في الأصل . . لا يعنون بقصر أظافرهم أو لحاهم (المترجم) .

أحد حبلا فسأقول له «من أدراك أنه لم يلق بنفسه عمدا؟ ألا يحتمل أنه لا يريد من أحد أن ينقذه؟». ولسوف أحكي له عن موت شاعر صقلي: إن أنبادوقليس وقد أراد من الناس الاعتقاد فيه بأنه إله خالد، ألقى بنفسه رابط الجأش في بركان أتنا المتقد. . فأتيحوا للشعراء أن يكون لهم الحق في أن يدمروا أنفسهم.

وقصة أنبادوقليس (بوصفه هنا شاعرا لا فيلسوفا) تقدم كمثال يصور جنون الشاعر. ويذكر سي. أو. برنك أن هوراس في هذه الأبيات يفسر فكرة الإلهام الديمقريطية الأفلاطونية في «ليبرالية سيئة النية»، فالإلهام مثله مثل المرض المعدي أو المخيف<sup>(٢٠)</sup>. وهو بهذا يتجاهل تفرقة أفلاطون بين الهوس الإلهي للإلهام والهوس كمرض. وهو أيضا يخلط عن عمد - على ما يبدو - بين فكرتي الموهبة الفطرية (ingenium) والإلهام. وبينما يستخدم أفلاطون كلمة الهوس (mania) في أسلوب مجازي إلى حد ما لتأكيد لا عقلانية العملية الشعرية، يحول هوراس مفهوم الجنون إلى الشخصية الشعرية: فهو يصور الشاعر على أنه مجنون بالمعنى الحرفي للكلمة.

والواقع أنه لا يوجد فرق لغوي في اليونانية أو اللاتينية بين الجنون والإلهام، فلكل من الهوس (mania) والجنون (furor) مدلول لفظي واسع المدى يغطي مجموعة متنوعة من الحالات غير العقلانية، بما في ذلك الغضب، والانفعال والإلهام والخبيل. ولقد وضع بدقة غموض الكلمة اليونانية في وصف لستاشيوس\* وثيق الصلة بشعر لوكريشوس\*\*، والذي اعتبره نتاج (جنون furor) سام لمؤلف مثقف، حيث يتحتم أن تشير كلمة جنون furor إلى الإلهام الشعري. لكن إساءة تفسير الكلمة ربما دعم بقوة التقليد الذي عشقه قراء لوكريشوس الرومانسيون، ألا وهو أن الشاعر مجنون<sup>(٢١)</sup> والواقع أن الإخفاق في التمييز بين الإلهام والجنون قد أسهم بوضوح في أن تكون فكرة العبقرية، الشائعة على الدوام بين العامة، صورة من صور الجنون، وهي الفكرة التي بلغت أوجها في القرن التاسع عشر في أعمال سيزار لومبروزو على سبيل

\* بيليوس بابينيوس ستاشيوس (٤٥ - ٩٦ م) شاعر روماني (المترجم).

\*\* تيتوس لوكريشوس كاروس (٩٩ - ٥٥ ق. م) شاعر وفيلسوف روماني، عبر عن المذهب الذري وبخاصة عند أبيقور، في قصيدة ملحمية مشهورة «عن طبيعة الأشياء» والمعروف أن السياسي والخطيب والفيلسوف الروماني شيشرون هو الذي يرجع إليه الفضل في نشرها بعد انتحار لوكريشوس (المترجم).



المثال ، وكان الرجل أستاذا للطب الشرعي بجامعة تورين ، وهو الذي وصف العبقرية بأنها ذهان متدهور لمجموعة أشباه الصرعى ، وقد تتبع آثار هذه الفكرة في العصور القديمة في أعمال أرسطو وأفلاطون وديموقريطس<sup>(٢٢)</sup> .

والفقرة الواردة في (المشكلات) التي تتناول السوداوية هي فقرة غير عادية من نواح عدة ، ليس أقلها رفع المشتغلين بالفنون والحرف (technia) إلى مصاف الشعراء والفلاسفة . وكلمة حرفة (techné) ( تغطي بالطبع أي شيء ابتداء من التصوير الزيتي وصناعة الفخار والنحت إلى صناعة الأحذية والنجارة وبناء السفن ، حيث لا وجود لفارق في اللغة أو المفهوم في العالم الإغريقي ، أو في العصور القديمة عامة ، بين الحرف والفنون الجميلة . ومنذ أيام هوميروس وما تلا ذلك ، كان إنتاج المهارة الحرفية موضع تقدير كبير وإعجاب شديد ، مثلما نراه في كثير من الأوصاف الأدبية للأعمال اليدوية الرائعة ، وكذلك المكانة الرفيعة للأعمال الفنية في اليونان وروما على حد سواء . بيد أن وضع الحرفي نفسه كان أقل وضوحا<sup>(٢٣)</sup> . وفي الأعمال الفلسفية على الأقل ، يوجد تقليد قديم العهد وبقا مؤداه أن نشاط المهني ، الذي يضطر إلى كسب عيشه باستخدام يديه ، هو نشاط «آلي» غير جدير بالفيلسوف ، ولا يتلاءم مع الفضيلة الخلقية والسياسية التي ينبغي على الإنسان الحر أن يطمح إليها . وينعكس هذا الموقف على مؤلفين متنوعين مثل أكسانوفان وأفلاطون وأرسطو وشيشرون وبلوتارخ . ولو ضربنا مثالا على ذلك ، فلن يثير دهشتنا اكتشافنا لمؤلف مثل لوكيان\* الذي عاش حياته النزاعة إلى الخيال خلال أدب عصر مبكر ، يصور رعب الحياة الآلية في لغة تذكرنا باكسانوفان وأفلاطون . وفي (الحلم) -الذي يفترض أنه قصة سيرة شبابه الذاتية- يتذكر لوكيان كيف ظهرت له في أحد أحلامه شخصيتا النحت والتعليم أو التربية (paideia) تحاول كل منهما إقناعه بمزايا أساليب حياتها الخاصة . وتلخص كلمات التعليم أو التربية (paideia) التراث الكامل للتحامل على الفنون اليدوية . إنها تقول له لو أنك صرت نحاتا «فلن تصبح شيئا أكثر من أن تكون عاملا ، واحدا

\* لوكيان أولوكيانوس ، شاعر يوناني هجاء ، وقد صب هجاءه الساخر اللاذع على فلاسفة عصره ، وبخاصة أصحاب المذاهب الميتافيزيقية والشكاك . ولد في سامسطة من أعمال سوريا نحو سنة ١٢٥ م ومات في أثينا نحو سنة ١٨٠ م (المترجم) .



من عامة الناس . تجثو أمام رؤسائك الأفاضل ، [ . . . . . ] وحتى لو أصبحت فيدياس أو بولكليتوس وأنتجت كثيرا من الأعمال الرائعة ، فسيمتدح كل فرد صنعتك . ولكن لن يرغب إنسان عاقل في أن يكون مثلك . فأيا ما كنت ، فسوف تعد حرفيا ، عاملا يدويا يكسب عيشه من عمل يديه » (الحلم ٩) .

إن السؤال عن مدى ما يعكسه هذا التقليد عن الوضع الاجتماعي الحقيقي للفنانين والحرفيين سؤال صعب مثير للجدل ، ليس له إجابة سهلة . وعلى أية حال فإن افتراض تشابه وضعهم في كل الأماكن وفي كل أزمان العصر القديم ، سيكون افتراضا منافيا للعقل . وبقدر ما يتعلق الأمر باليونان القديمة ، كان إعلان هيرودوت (٢١٦٧ر) هذه الحقيقة وهي أن الحرفيين في جميع البلاد ، باستثناء كورنثه ، كانوا يعدون أدنى اجتماعيا من أولئك الذين لا علاقة لهم بالعمل اليدوي . ومن ناحية أخرى ، توجد دلالات معينة تشير إلى أن المواقف الأقدم بالنسبة للحرفيين لم تكن شديدة السلبية كما توحى بذلك ؛ الشواهد الأدبية التي ذكرتها حتى الآن . ونجد هوميروس (أوديسا ١٧٣٨٢ - ١٧٣٨٥) يضيف كلا من العراف والمعالج ومنشد الشعر في زمرة «الصناع العموميين» (démioergoi) ممن لديهم مهارات متخصصة تفيد الجمهور بصورة عامة

والواقع أن الأهمية الاقتصادية للحرفيين في المجتمع القديم لم ينكرها أحد أبدا ، حتى أفلاطون وأرسطو يعترفان بأن الحرفيين - مهما كانوا يعملون بأيديهم - لهم وضع جوهري في الحياة الاقتصادية والثقافية للمدينة . وكان الحرفيون أنفسهم فخوريين بما يصنعونه . ونحن نستطيع أن نحكم على ذلك من عدد النقوش والتوقعات التي من نوع «فلان وفلان صنعاني» والتي تظهر على أعمال الفخار والنحت منذ القرن السابع قبل الميلاد فصاعدا . وغالبية الحرفيين وفقا لما يقوله أرسطو في (السياسة أ ١٢٧٨ر٣) كانوا أثرياء ، وهي ملاحظة أكدتها الشواهد المنقوشة . لكن مهما كان الرخاء الاقتصادي الذي تمتع به الحرفيون ، فمن الواضح أنهم كجماعة لم يكن لهم وضع سياسي . ولقد وجد في أثينا على سبيل المثال أجناب وغرباء مقيمون لم يكونوا مواطنين . والحقيقة أن أحد المتناقضات الكبيرة للثقافة الإغريقية كما لاحظ ذلك بي . فيدال - ناكيه ، هو أن اليونان وخاصة في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد كانت

«حضارة الحرفي». غير أن أيديولوجية الطبقة المهيمنة والتي صورت في أدب تلك الفترة، أنكرت أهمية الحرفي، ووضعت في الظل، وحكمت عليه بأنه ليس سوى «بطل خفي للتاريخ الإغريقي»<sup>(٢٤)</sup>.

ويظهر مركز الحرفي المتسم بالتناقض حتى في ثنايا التراث الفلسفي الأدبي نفسه. ويستخدم أفلاطون -الذي يجمع بين موقفين متناقضين في هذا، كما هي الحال في كثير من النواحي الأخرى- يستخدم الصور المجازية مصاحبة للحرفية على نحو متكرر، وبوضوح يكتشف الكثير مما يثير الإعجاب في نشاط من يسمون بالحرفيين (banausoi). ففي محاوره تيمائوس\* على سبيل المثال، تُرى إحدى الصور الرئيسية للمنشئ أو المبدع على أنه حرفي، يشكل العالم بدقة الصانع الماهر المتسمة بالحرص. وفي «حلم» لوكيان الذي اقتبسناه آنفا يقف رمز النحت في مواجهة انتقادات التعليم أو التربية (paideia) للطبيعة الآلية لحياة النحات، وذلك بعرض أمثلة لفيدياس وبولكليتس وميرون وبراكسيثيلز\* وهم الرجال الذين يحظون بجلال لا يفوقه إلا جلال الآلهة<sup>(٨)</sup>. وعلى المستوى الأسطوري، تكشف غالبية الأرباب التقنية وعدد من الشخصيات الأسطورية مثل ديدالوس وبروميشيوس الذي هبط إلى طبقة «المكتشف الأول»، تكشف هذه كلها عن عمق الاهتمام بالحرفة والتقنية. غير أن الدور الغامض للحرفي في المجتمع الإغريقي، يتحول إلى رموز في النماذج الأسطورية الأولية: فهيفايستوس، رغم الإعجاب به لموهبته التقنية الرائعة، إله ممسوخ مشوه، ولكنه ليس ندا لآلهة الأوليمب التي يقوم على خدمتها<sup>(٢٥)</sup>.

ورغم غموض حالة الفنانين والحرفيين عامة، فالحقيقة أن هذه الشخصيات البارزة تقلدت وظائف ذات شرف رفيع ومكانة عالية. وعلى المرء أن يمعن النظر فقط في الرفاهية الاقتصادية الواضحة لفيدياس صديق بريكلز\*\*، والمشهور عالميا، أو في زيوكسس\*\*\*

---

\* وتسمى أيضا طيماوس وتختص بالعالم الطبيعي، وتقدم دراسة تفصيلية لنظرية تكوين العالم وعلم نظام الكون والفيزيكا والكيمياء وعلم أعضاء الإنسان وعلم الأمراض والطب (المترجم).

\*\* رجل دولة أثيني وزعيم لحزب الشعب، توفي سنة ٤٢٩ ق.م وأسهم بدرجة كبيرة في تفوق أثينا السياسي والحضاري. تبرع على كرسي الحكم نحو عام ٤٦٠ ق.م وكان مسؤولا عن تشييد البارثينون، وقاد حرب البيلوبونيز (٤٣١ - ٤٠٤ ق.م) إلى أن توفي (المترجم).

\*\*\* مصور إغريقي من أواخر القرن الخامس قبل الميلاد (المترجم).

الذي يبرز ثراؤه في حروف ذهبية مطرزة على عباءته، أو في بارهاسيوس، الذي يتأنق في أردية أرجوانية وتاج ذهبي، زاعما أنه أمير المصورين، وأنه من نسل أبوللو. أو في أبلير\* المقرب من الإسكندر الأكبر. ومهما يكن من شك في صحة الأساطير التي تحيط بهذه الشخصيات، فإن مجرد حقيقة وجودهم، يوحي بنوع من الرفعة في وضعهم على الأقل في الوقت الذي نشأت فيه هذه الأساطير: فرغم أن «أسطورة فنان القرن الخامس العظيم» كما ينوه ف. كوريلي، كانت إلى حد كبير، نتيجة للتأمل الهلينستي، فإنها مع ذلك تدين في جزء منها إلى المواقف المعاصرة<sup>(٢٦)</sup>. وفي أثناء العصر الهلينستي نفسه، وحين لم يعد الفن وظيفة من وظائف المدينة، بل تعبيرا عن قوة الملوك، كان هناك تقدير متنام لقيمة الفنان. والحقيقة أن مركز الفنانين من أمثال أبلير وليسيوس في بلاط الإسكندر، ربما لا يكون شديد الاختلاف عن مركز أقرانهم في بلاطات أوروبا في عصر النهضة.

ومع ذلك تبقى هذه الحقيقة، وهي أن مفهوم الفنان في العصور القديمة لم يكن أبدا تام الانفصال عن مفهوم الصانع الماهر. ومن السمات التي تتصل بالمواقف القديمة بالنسبة للفن عدم وجود تقليد يربط الفنانين بالإلهام. وفي الفصول التي كتبها بليني عن تساريف الفن (التاريخ الطبيعي ٣٥) يتحدث عن الموهبة الفطرية (Ingenium) للمصورين على حدة (مثلا كان التصوير في عصر النهضة يعتبر أدنى الفنون اليدوية آلية) لكنه لا يذكر الإلهام في أي مكان. وعند دراسته لأبلير، الذي يراه بليني أعظم المصورين جميعا، يعترف بأن لأعماله خاصية معينة، (فتنة)، تميزه عن غيره. بيد أن بليني يركز في الجزء الأكبر على دقة رسومات أبلير الرائعة والناضجة بالحياة. وتوجد عند بليني\*\*\* أو عند غيره في أماكن أخرى، إشارة بسيطة توحي بأنه كان من المعتقد أن أي شيء آخر غير المقدرة التقنية العظيمة هو أمر ضروري لإبداع ما يمكن تسميته بأعمال الفن. فالشعراء هم الذين يتلقون الإلهام لا الفنانون.

---

\* مصور إغريقي من القرن الرابع قبل الميلاد. اهتم بالموضوعات الأسطورية، ولم يصلنا شيء من أعماله، ولكن شهرته تعتمد على ما كتبه عنه بليني وغيره من الكتاب (المترجم).

\*\* بليسيوس (الأكبر) عاش من عام ٢٣ الميلادي إلى عام ٧٩ ولم يبق من كتاباته الخزيرة سوى موسوعته عن التاريخ الطبيعي التي تقع في ٣٧ كتابا تعد أضخم تجميع غير نقدي للمعلومات العلمية في عصره (المراجع).



ومع ذلك، ففي العصور القديمة نشأ مظهر آخر لوضع الفنانين المتسم بالازدواجية، يتضح في التمييز الدائم بين الفنان وعمله. ويشير الدارسون إلى أن المقدرة التقنية عند هوميروس، تعد موهبة إلهية، وهي من أجل ذلك قابلة للانفصال عن الفنان والحرفي اللذين يستخدمانها. وبعد قرون عدة نجد التفرقة نفسها - وإن تكن مرسومة بوضوح أكثر- بين الصانع وإنتاجه في (حلم) لوكيان (المقتبس آنفا)، أو نجده مرة أخرى في قطعة مشهورة من (حياة بريكليز ١ و ٢) لبلوتارخ، حيث تتم المقابلة بين نتاج الفضيلة وأعمال الفن. فهو يقول إن تأمل الأعمال النبيلة يوحى لنا بأن نتصرف بعفصة، في حين لا يكون للمتعة الناتجة عن الفن مثل هذا التأثير: «لا يوجد شاب موهوب يود أن يكون فيدياس أو بولكليتوس لمجرد أنه قد رأى زيوس في الأوليمب أو هيرا في الأرجوس، ولا أن يكون أناكريون أو فيليetas أو أرخيلوخس لأنه يستمتع بشعرهم. فلو أن عملا أدخل البهجة إلى نفوسنا فلن يستتبع ذلك بالضرورة أن ينال صانعه انتباهنا الجدي».

والأمر الذي لم يلتفت إليه كثيرا، هو أن التفرقة بين الصانع وإنتاجه تنطبق كثيرا على الشعر كما تنطبق على غيره من أشكال الفن. وفي الإلياذة (٢٥٩٤ ر - ٢٦٠٠ ر) تنتزع ربات الفنون من المنشد ثاميريس موهبة الغناء، لأنه جرؤ على تحديها ودعوتها إلى منازلة أو مناظرة شعرية. ويفصل مذهب أفلاطون عن الجنون الشعري، بين إنتاج الشاعر كلية والشاعر نفسه، الذي يصبح مجرد ناطق باسم ربات الفنون. ويتناول لوكيان النقطة نفسها بطريقة طريفة وعلى نحو مميز، وذلك في «محاورته مع هزيود» التي ينكر فيها الشاعر كل مسؤولية عن عمله فيقول «لا شيء من هذا الشعر من عملي. لقد ألفته جميعا ربات الفنون، وهي وحدها التي تستطيع أن تنبئ عن سبب إثبات شيء وإهمال شيء آخر». وعلى هذا يكون كل من الشعراء والفنانين منفصلين عن أعمالهم التي ينتجونها. ولكن الشعراء بادعائهم أنهم يتلقون إلهاما إلهيا، يؤكدون علاقتهم التقليدية بالآلهة، وبهذا يكتسبون وضعاً يُنكر على المصور والنحات. ولم يحدث إلا ابتداء من عصر النهضة أن تحرر الفنانون تماما من الارتباط بالعمل اليدوي، وتمكنوا من احتلال مكانهم بجوار الشعراء، على أساس أنهم متلقون للقوة الملهمة المقدسة (٢٧).



ومما لا ريب فيه أن الكثير من النوادر التي يوردها بليني وغيره من المصورين والنحاتين قد تؤخذ على أنها إيجاء بالاهتمام بمثل هؤلاء الناس كشخصيات متميزة . بيد أن هذه الحكايات من الناحية العملية تبوح بالقليل جدا عن الشخصيات التي تزعم أنها تصفها . والواقع أن السيرة القديمة بشكل عام مخيبة للرجاء بعض الشيء من وجهة النظر الحديثة . فالكتاب القدامى لا يبدوون شيئا من ذلك الاهتمام بينابيع الشخصية كما نتوقعه اليوم من السيرة ، كما أننا لا نجد في أي مكان الفكرة السائدة في العالم الحديث ، وهي أن الإنجاز العظيم يمكن تفسيره في ضوء الشخصية . وأيا ما كانت البواعث الكثيرة والمتنوعة من وراء الكتابة عن حياة مشاهير الرجال ، فإن الفكرة التي تذهب إلى أن فخص حياة إنسان ستلقي الضوء بطريقة ما على عمله ، هذه الفكرة لم تكن واحدة من هذه البواعث . ولو أننا نظرنا إلى الكتب القديمة عن «حياة الشعراء» على أمل اكتشاف شيء ما عن كيفية كتابتهم للشعر وسبب كتابتها فسوف نصاب بخيبة أمل ، لأن هذه الكتب تتألف بصورة ، كبيرة من خليط مخزون رومانسي غالبا ، وهي موضوعات كان يُعتقد أنها تناسب الشعراء بوجه عام ، مثل الظروف الخارقة التي أحاطت بمولد الشاعر ، كما أنها تتألف من مادة مشتقة من عمل الشاعر ذاته . . والواقع أن ملمحا من أبرز ملامح «حياة الشعراء» هو تحويله الغريب للفكرة الخاطئة للسيرة الذاتية : فبدلا من محاولة تفسير العمل الفني على ضوء حياة الفنان ، كانت السيرة توضع من خلال العمل . وهكذا قيل إن هوميروس كان تلميذا لفيمينئوس ، الذي يظهر على هيئة منشد في الأوديسا ، وافترض أن بندار كان له أخ توأم ، وأن هذا الأخ كان رياضيا ، ولأن أسخيلوس صوّر السكارى على خشبة المسرح ، فقد قيل إنه كتب مأسياه وهو مخمور ، وكثير من القصائد الغنائية في مسرحيات يوريبيدس يصف البحر ، وهي حقيقة أدت إلى ظهور القصة المشهورة التي تقول إن الشاعر عاش في كهف بجوار البحر وهكذا . والواقع أن كتب «حياة الشعراء» القديمة لا تقدم رؤية عميقة مستقلة للأعمال الأدبية التي ألفها الشعراء الذين نتكلم عنهم ، ولا إلى طبيعة الشخصية المبدعة<sup>(٢٨)</sup> .

ورغم أن السيرة الذاتية القديمة ليس لديها بشكل عام ما تقدمه لموضوع العبقرية سوى القليل ، فإن الروايات والأساطير التي تراكمت حول شخصية واحدة بعينها ،

ينبغي أن تجد لها مكانا في أي بحث عن تطور فكرة العبقرية . فلسقراط أهمية خاصة ، وهي أهمية لا تعود كثيرا إلى الصورة التي رسمها كل من أفلاطون وأكسينوفان عنه من أنه شخصية فريدة وغير عادية ، بل إنها تعود بالأحرى إلى جنية (daimonion) -أو العلامة الإلهية التي ارتبطت به- والتي قادت خطاه إلى نقاط تحول متنوعة في حياته ، وبدأت أنها تشكل أساس اتهامه بالاعتراف «بآلهة غريبة» . ويشرح سقراط في «الدفاع» (٣١ ب-ج) السبب في أنه لم يشارك في الحياة السياسية فيقول «إنني أجرب إلها معينا أو شيئا إلهيا ، وهو ما وصفه ميليتوس في الواقع بطريقة ساخرة في الاتهام . لقد بدأ من الطفولة ولازماني منذ ذلك الحين صوت معين ، ما أن أسمع حتى يردني دائما عما كنت سأفعله ، ولكنه لا يحفزني أبدا على الفعل . وهذا ما منعني من المشاركة في السياسة»<sup>(٢٩)</sup> وفي اختيار سقراط وصف هذه التجربة بمصطلحات غامضة نوعا ومبهمه ، مثل «شيء ما مقدس وإلهي» (يسمى في أماكن أخرى بالإشارة الإلهية و«إشارة الإله» و«الإشارة المألوفة») يلمح إلى أن الانطلاق من مصدر لا يفهمه فهمها تاما ، إنها هو أمر غامض وخارج عن سيطرته ، ولكنه لا يعزو هذه التجربة بوجه محدد إلى تصرف «دايمون» ولا يربطها بأي معتقد عام عن طبيعة «الدايمونات» .

ومصطلح «دايمون» في عصر هوميروس يغطي نطاقا كاملا لظاهرة خارقة للطبيعة ، وتجربة دينية لا يمكن أن تنسب أي منهما إلى آلهة الأوليمب أو تفسر بلغتها . ووفقا لما ذكره وولتر بوركرت ، فإن «الدايمون لا يدل على فئة خاصة من كائنات مقدسة ، وإنما يدل على أسلوب مميز من النشاط»<sup>(٣٠)</sup> . ولكننا من قبل نجد الدايمونات عند هزيود (الأعمال والأيام ١٢١ - ١٢٦) مصنفة بطريقة أكثر على أنها رجال ميتون من العصر الذهبي يؤدون دور حراس خيرين من البشر على الأرض ، وهي أسطورة أدت إلى بروز معتقد مفاده أن الرجال العظام ينبغي تكريمهم بعد موتهم كدايمونات ، ويصف أفلاطون الدايمونات من بين ما يصف من أشياء أخرى بأنها وسطاء بين الآلهة والناس (المائدة ٢٠٢ د) وأرواح حارسة مكلفة بكل إنسان عند مولده (فيدون ١٠٧ د) . بيد أن الأفلاطونيين فيما بعد ، ربطوا أكثر من أفلاطون نفسه بين هذه وبين صوت سقراط الباطني

الغامض . كذلك نجد في مبحث بلوتارخ عن «علامة سقراط» (٥٨٨ ج - ٥٨٩ و) أن الصوت الذي سمعه سقراط يفسر على أنه الاتصال بدايمون دون كلمات منطوقة ، ويدركه فحسب القليل من الناس والممتازون منهم مثل سقراط ، أولئك الذين لهم عقول صافية متحررة من اضطرابات الجسد والذين هم أنفسهم مقدسون «ودايمونيون» و«علامة سقراط» عند أبوليوس\* بالمثل (عن إله سقراط ١٥٥ - ١٥٧) كان هو صوت الدايمون ، تلك الروح الخفية المتحررة من الجسد ، والمرتبطة بكل واحد منا ، والتي تقود خطانا على الطريق المستقيم في أثناء الحياة ، لو أننا رعينها فحسب ووقرناها كما فعل معها سقراط . ووصف أبوليوس للدايمون الحارس يبدو شبيها جدا بالروح (الجينيوس) الرومانية ، ولكنه في الواقع يميز بين هذه الدايمون غير المتجسدة والتي يقارنها بالإله الحارس الروماني لار (١٥٧) ونوع آخر من الدايمون ، وهي الروح أو النفس التي تسكن كل إنسان . يقول : «في لغتنا تستطيع أن تطلق عليها جينيو ، لأن هذا الإله الذي هو نفس كل بشري ، مولود مع الإنسان بطريقة معينة رغم أنه خالد» .

ولقد رأت العصور اللاحقة في سقراط مثالا للإنسان الدايموني ، وهو كائن غير عادي تحل فيه تلك القوة الغامضة التي تنسب عادة إلى القوى الإلهية . ولقد أمدت طبيعة تجربته اللاعقلانية المتفردة أحد مفكري القرن الثامن عشر بفكرة طور منها مفهومًا جديدًا للعبقريّة يتحدى عقلانية حركة التنوير . ولقد كان «لذكريات سقراط» من تأليف يوهان جورج هامان المنشورة عام ١٧٥٩ - وهو العام نفسه الذي صدر فيه كتاب يمينج «آراء حول مدلول الإبداع الأصلي» - كان له أثره في كل من هردر وجوته ، وأعلن أن عقيدة الإنسان الدايموني سمة مميزة للعصر الرومانسي (٣١) . وفي القرن التاسع عشر ، نجد سقراط موضوعًا لأول «تاريخ حياة مرضي» عن العبقريّة أو تاريخها الإكلينيكي ، وذلك عندما نشر لويس فرانسوا ليلو دراسته «شيطان سقراط» (١٨٣٦) والتي ادعى فيها أن الهلوسة التي عانى منها سقراط في شكل صوته الباطني أثبتت أنه كان مجنونًا (٣٢) .

---

\* كاتب روماني من القرن الثاني الميلادي (المترجم) .

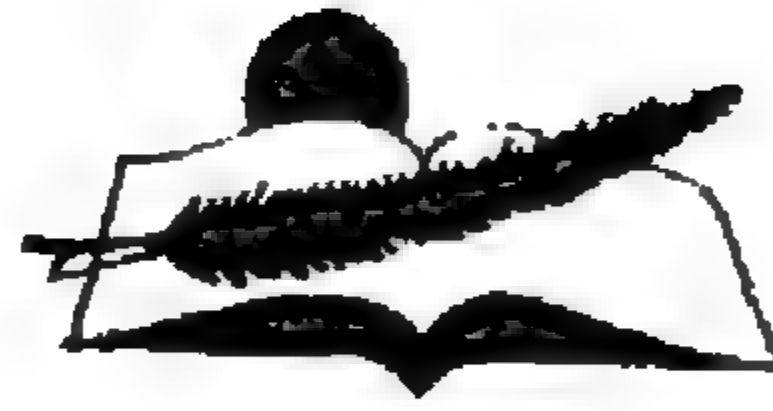


ولقد كان سقراط بالنسبة لأفلاطون وتابعيه فردا غير عادي ، لافتا للنظر بسبب شخصيته الفريدة وتفانيه الكامل في الفلسفة ، لكنهم لم يصفوه بالعبقرية . وبالمثل كان هوميروس ، فرغم أنه من الناحية التقليدية كان يعد ممن يهبط عليهم إلهام رباني ، فإن منبع شعره كله وفصاحته ، وأيضا منبع حكمته ومعرفته ، كل هذا لم يصبح عبقرية حتى القرن الثامن عشر ، حيث صيغت آنذاك فقط ولأول مرة ، الفكرة الحديثة عن العبقرية ، على أساس أنها قوة إبداعية غير عادية حلت بإنسان .

وغالبا ما لوحظ أن الملمح الرئيسي في تطور هذه الفكرة ، كان هو الاندماج بين الفكرتين المذكورتين عن القدرة الإبداعية الشعرية ، واللتين كانتا محور بحثي في هذا الفصل<sup>(٣٣)</sup> . إن هذا الاندماج بين الإلهام الإلهي والموهبة الطبيعية أو المقدرة الفطرية ، لا يظهر في أي مكان أكثر من ظهوره في «آراء حول مدلول الإبداع الأصلي» لإدوارد يونج ، بل إنه «ربما يكون أكثر البيانات تركيزا بالنسبة للعبقرية الأصيلة» كما ينبهنا إلى ذلك جوناثان بيت في الفصل الرابع من هذا الكتاب فعندما يصف يونج كيف ينبثق كالنبته تكوين أصيل من الأعماق المختبئة في العقل ، فإنه يعزو إلى العبقرية الصفات التي كانت من الناحية التراثية مرتبطة مع الإلهام . إنه يقول «قد يقال إن العبقرى الأصيل ذو طبيعة تشبه طبيعة النبات ، فهو ينبت تلقائيا من جذر حيوي للعبقرية : إنه ينمو ، فهو ليس مصنوعا» أو يقول ثانية : «ماذا نعني نحن بالعبقرية في الأعم الأغلب سوى أنها قوة إنجاز الأشياء العظيمة دون الوسائل المتعارف على أنها ضرورية لإنجاز هذه الأمور؟ إن العبقرية لتختلف عن الفطنة ، اختلاف الساحر عن المهندس المعماري ، ذاك يرفع بناءه بوسائل خفيفة وهذا يرفعه بالاستخدام الماهر للأدوات العامة : ومن ثم نفترض في العبقرية أن بها عنصرا مقدسا» وتُرى هنا قوة الإبداع الخارقة ، التي عُزيت فيما مضى إلى إلهام إلهي ، وهي تنبعث من عقل العبقرى نفسه . إن الإنسان عند يونج ، هو مصدر قواه الخلاقة ، والعبقرية هي -في الواقع- إلهام فطري . فهو يقول «العلم نحن نحمده ، والعبقرية . . نحن نوقرها . فذلك يهبنا المتعة ، وهذه تهبنا النشوة . ذاك يخبر وهذه تلهم ، وهي نفسها ملهمة . وإن كانت العبقرية من السماء ، فإن العلم من الإنسان [ . . . . . ] العلم معرفة مقتبسة من الغير ، والعبقرية معرفة فطرية ، وهي ملك لنا تماما»<sup>(٣٤)</sup> .



لقد كانت العوامل التي أدت إلى صياغة مفهوم العبقرية في القرن الثامن عشر كثيرة ومعقدة، كما سنرى في الفصول التالية من هذا الكتاب. غير أنه من الواضح أن تأثير العصور القديمة الكلاسية قد أدى دورا حاسما في تشكيل المراحل المبكرة لتطوره، كما نوه بذلك إدجار زيلسل منذ فترة طويلة في دراسته الجوهرية عن أصول مفهوم العبقرية<sup>(٣٥)</sup>. وصورة الشاعر بوجه عام بوصفه كائنا ملهما هي نظير قديم للفكرة الحديثة عن العبقرية، حيث إن كليهما تشاركان في الاعتقاد الأساسي في تعذر تفسير العمل الخلاق. لكن الأمر ليس مجرد اتصال في مصطلحات تاريخ الأفكار. أما ما يلفت النظر، فهو مدى نمو خطاب القرن الثامن عشر عن العبقرية من إعادة اكتشاف أو إعادة تفسير المظاهر المتنوعة للعصور القديمة الكلاسية. إن إشراق لونغينوس إشراقة الشهب، وصورة بندار شاعر التوهج العاصف والقوة الطبيعية التي يصعب السيطرة عليها، وتركز هوميروس فوق ذلك كله في قلب أدب ذلك العصر، إنما تقدم كلها إلى التأثير الجوهرى والخلاق للموروث الكلاسي شهادة بليغة عن تطور التصور الجديد للعبقرية.





## الفصل الثاني

### الفنان الخارق عبقريا وجهة نظر القرن السادس عشر

مارتن كمب

ديرر\* . . لقد صورت نفسك في سوداويتك ،  
وعبقريتك الدامعة ، إشفاقا عليك ،  
قد جسدتك في إبداعك

ولست أدري ما الذي يمكن أن يكون أكثر روعة في هذا العالم ،  
أكثر امتلاء بالحلم والألم المبرح العميق ،  
من هذا الملاك العظيم الذي أُجلِسَ على المقعد

نيوفيل جوتييه\*\* «ميلانخوليا»<sup>(١)</sup>

لم يظهر حتى العصر الرومانسي صورة تجسد فكرة العبقرية أكثر كمالا من حفر  
ألبرشت ديرر البارع عن الميلانخوليا ١ (لوحة ١) . فالشخصية العظيمة المكتتبة التي  
شهدتها التأملات الغامضة في الأسرار العليا ، برهنت على أنها تتناغم تماما مع

---

\* ألبرشت ديرر (١٤٧١-١٥٢٨) مصور وحفار ألماني اعتبر زعيما لمدرسة النهضة الألمانية في التصوير  
ونحت الخشب . ومن أعماله الخشبية العذاب الأعظم وكذلك العذاب الأدنى ، ومن أعماله في  
الحفر الموت والشيطان ، والقديس جيروم في مكتبته ، وفي التصوير آدم وحواء ، والرسل الأربعة  
(المترجم) .

\*\* نيوفيل جوتييه (١٨١١-١٨٧٢) أديب فرنسي وزعيم البرناسية ، وهي مدرسة شعرية ظهرت في  
فرنسا أول القرن ١٩ كرد فعل ضد الإسراف في العاطفة الرومانسية . وكان جوتييه أيضا ناقدا فنيا  
ومسرحيا (المترجم) .

الأفكار الرومانسية التي تدور حول أسباب ظهور العبقرية وأعراضها . وفنان عظيم مثل ديرر اعتبر واحداً من الذين تطهروا من خلال مواهب سوداويته الفائقة محققاً مستوى من البصيرة يتأبى على الشخص العادي ، لكنها بصيرة تحققت على حساب عذاب الفنان الروحي وذبول كيانه البدني بصورة مستمرة . ان تكريس العبقرية الخلاقة لا يرى في أي مكان أشد وضوحاً مما هو عليه في تصميمات سنكل للمقاعة التي كان سيحتفل فيها بمهرجان ديرر عام ١٨٢٨<sup>(٢)</sup> . وكانت نقطة الارتكاز نقشا عظيماً للمذبح في الصدارة ، حيث أقيمت لوحة الفنان «الإلهي» نفسه . . ولقد دخل ديرر في صفوف المبجلين من العباقرة الحقيقيين في ألمانيا على الأقل ، ثم باطراد في أماكن أخرى في أوروبا ، إذ كان - كما أعلن شلجل هاتفا «شكسبير التصوير الزيتي»<sup>(٣)</sup> .

ولقد جاهدت الثقافة المعاصرة التي لا تقل افتناناً بميلانخوليا ديرر (١) من أجل تحقيق مزيد من الفهم التاريخي لمنظومة القيم التي تم التعبير عنها في الحفر ، مع البحث بين مصادر عصر النهضة عن النصوص والصور التي تمت بصلة إلى المزاج المكتتب لفتح مغاليق المعنى الدقيق للصورة بشكل عام ، ولأجزائها التي تم التعبير عنها بدقة . وقد أوضح البحث الكلاسيكي لكلينسكي وبانوفسكي وساكيل الذي اعتمد على كتابات مؤلفين من أمثال فيشنو وأجريا ، أوضح إلى أي حد كانت صور ديرر عميقة ، وتعبيراً دقيقاً عن الأفكار المستمدة من علم تنجيم عصر النهضة ، ومن طب الأخلاط\* ، وبما يمكن وصفه بصورة واسعة بالفلسفة القائمة على الأفلاطونية<sup>(٤)</sup> . وكان طرفاً من دعواهم التاريخية هو أن صورة ديرر قدمت شهادة على نشوء المفهوم العصري للعبقرية ، وأن كتاباته عبرت عن أفكار مبكرة عن القدرة الإبداعية الباطنية والإلهام ، وهي الأفكار التي بلغت نضجها فقط في العصر الرومانسي . أما مقولتهم بأن كآبة الميلانخوليا تكشف النقاب عن [ . . . ] كل من القدر الغامض والمصدر الغامض للعبقرية الخلاقة ، فإنها لم تكن لتثير معارضة حتى من أشد الرومانسين تطرفاً في القرن التاسع عشر<sup>(٥)</sup> . وعلى أية حال ، فإن معاودة

---

\* المراد هنا الأخلاط الأربعة وهي الدم والبلغم والصفراء والسوداء والتي زعم القدماء أن صحة المرء أو مزاجه يتقرران على ضوءها (المترجم) .





لوحة ١، ألبرشت ديرر، ميلانخوليا ١ حفر ١٥١٤،  
جامعة جلاسجو، قاعة هانتريان للفن

قراءة كتابات ديرر كما أكد عدد من العلماء بأساليب متنوعة، تشير إلى أنه ينبغي علينا على الأقل التريث قبل أن ندعي عن طيب خاطر بأننا نشهد مولد الفكرة الحديثة للعبقرية في هذا الحفر<sup>(٦)</sup>.

ولو كان علينا أن نبحث بين أعمال ديرر عن تعبير كامل عن القوى الإبداعية التي يصبو إليها، فإن الحفر المتناغم للقديس جيروم في مكتبته (لوحة ٢) يبدو لي أنه أفضل من الميلانخوليا وفاء بالغرض المطلوب. فالقديس الذي أجلس في مكتبته الرحبة الهادئة مستغرق في إبداع خصب، بينما تستجيب يده لإرادة عقله الملهم، والقديس جيروم تعبير مثير لخصوبة العقل الإنساني بتوجيه من السماء. والعمل بما هو عليه هكذا يتباين صراحة مع ركود الخيال المبتذل في الميلانخوليا. ويقول فيشينو «ليس أولئك الذين ينجون من تأثير زحل القاتل ويستمتعون بتأثيره الخير، ليسوا هم فحسب الذين يفرون إلى جوبيتر، بل هم أيضا أولئك الذين يكرسون حياتهم بتفانٍ للتأمل الإلهي»<sup>(٧)</sup>.

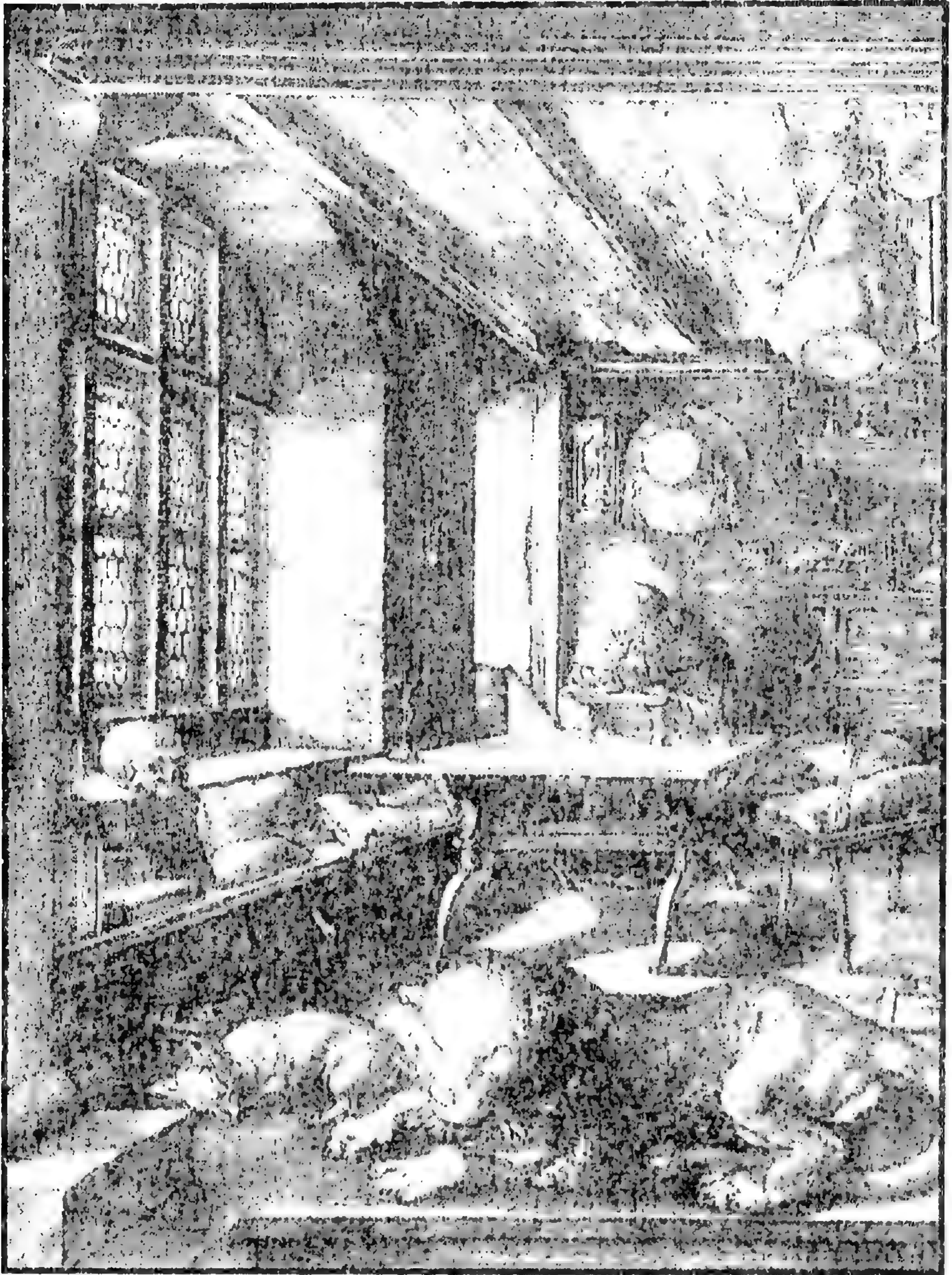
ويمكننا بالتبادل أن نفحص بعناية يوسف النجار في الحفر الخشبي للعائلة المقدسة في مصر، باعتباره صورة للحرفي الماهر الذي يعمل وفقا لمبادئ التساوي المقدس للنسب، لإنتاج أعمال تعكس - رغم صغرها - القوة المبدعة لله ذاته<sup>(٨)</sup>. وإني في الواقع لأمل أن أوضح أن مثل هذه الصور الخاصة بالإنتاجية الموجهة توجيهها دينيا ذات أهمية كبيرة بالنسبة لمفاهيم العبقرية في الفنون المرئية في القرن السادس عشر، وهي تكفل ما يصحح التفسيرات المفرطة في الرومانسية للشاهد المرئي والمكتوب المتعلق بأولئك الذين أطلق عليهم «الفنانين الخوارق» - أضراب ديرر ومايكل أنجلو ورافايل وتيسيان\* وفي البحث التالي سأبقى - إذا جاز لي القول - على القديس جيروم ويوسف أمام ناظري في وضوح لا يقل عن وضوح الميلانخوليا الأكثر زهوا.

ومطالعة الشاهد المكتوب مع اقترانه بالصورة المرئية تتطلب حذرا ليس فقط فيما يتصل بالقضية العامة للطريقة التي تكيف بها المواقف اللاحقة استجابتنا، بل وفيما يتصل كذلك بتناولنا لمفردات اللغة المستخدمة في العصر ذاته. وينبغي ألا نفترض

---

\* اسمه الأصلي تيزيانو فيسيليو (١٤٩٠-١٥٧٦) وهو مصور إيطالي من المدرسة الفينيسية، واشتهر بأعماله الدينية والأسطورية والصور الشخصية (المترجم).





لوحة ٢ البرشت دير، القديس جيروم في مكتبته، حفر ١٥١٤،  
جامعة جلاسجو، قاعة هانتريان للفن

بصورة قاطعة أن المصطلحات المتصلة بالموضوع هي إنجينيوم ingenium أو أنجنيو وجنيو genio (أو جينيوس genius في شكلها اللاتيني) يجب أن تترجم أو تفسر مثل «جينيوس (عبقريّة) وبمعناها الرومانسي أو المعاصر»<sup>(٩)</sup>. ونحن أيضا في حاجة إلى أن نكون يقظين إلى إمكانية انطواء بعض الكلمات - الأقل وضوحا في معناها - على شيء من الدلالات الحديثة للعبقرية، مثل كلمتي virtú و divino\* كما أن هذه المصطلحات في كتابات عصر النهضة في حاجة كذلك لأن تفسر في ظل العلاقة الوثيقة بمجموعة الكلمات التي حدث أن حملت دلالة خاصة في مناقشات الإنتاجية الفنية في الفنون الأدبية والمرئية. وقد حدث أن ارتبطت سلسلة من المصطلحات التي تعد مفاتيح، ارتباطا لا ينفصم بما نسميه القدرة الإبداعية الفنية\*\* وهي مصطلحات مضافة بدرجة مباشرة قليلا أو كثيرا من النقد الكلاسيكي للأدب ومن فن شعر العصور الوسطى إلى حذما. وتضم هذه المصطلحات كل ما يتصل بمصادر إلهام العمليات الفنية. وكثيرا ما تقف جنبا إلى جنب مع المصطلحات التي تشير إلى الإنتاج المادي للأعمال مثل manus (اليَد) و ars (المهارة). وتحتاج مجموعات المصطلحات التقنية نفسها إلى الدخول في محيط إطار مفاهيمي أوسع للمواقف تجاه محاكاة الطبيعة ودور الفرد والأسلوب الفردي ومصادر المعرفة ونوع الإلهام<sup>(١٠)</sup>. ولقد كانت هذه المواقف بدورها مترابطة في اتساق داخل أوضاع عرفية واجتماعية معينة، خاصة عندما ندخل العصر الذي شهد مولد ونهوض أكاديميات الفنون. ومن الواضح أن النظرة العامة الواسعة لهذه العوامل الشاملة والمعقدة تخرج عن نطاق هذه المقالة، لكننا ينبغي أن نكون يقظين لمضامينها من أجل تحليلنا للشاهد المكتوب والمرئي والمتعلق بمفهوم العبقرية.

وخلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ومع نشأة نقد الحركة الإنسانية للفنون المرئية، يمكننا أن نشهد ظاهرتين متماثلتين في استخدام المعجم اللغوي الذي اقتبس

---

\* vitru و divino كلمتان إيطاليتان، الأولى بمعنى الفضيلة والثانية بمعنى إلهي أو سام، وتعني الكلمة الأولى في الإنجليزية، الطرق الفنية والتعلق بها (المترجم).

\*\* المصطلحات التي أشار إليها البحث هي:

Fantazia, invenzione, excogitare, inteletto, spirito, furore وقد رأيت أن أضعها في الهامش لأنها لا تهم سوى القارئ المتخصص (المترجم).



من الفنون الأدبية . فمن ناحية كان هناك احتمال متزايد بأن مؤلف الحركة الإنسانية سوف يعترف صراحة أو ضمنا بأنه كان من الصواب استخدام مصطلح «إنجينيوم» أو «إنجنيو» عند الإشارة إلى مزاولة الفنون المرئية بشكل عام ، في حين أنه من ناحية أخرى أصبح من الشائع كثيرا أن تنسب هذه الخاصية إلى فنان مستقل لصالحه الخاص . وكأن الفنان الذي نشأت حوله هذه التطورات هو جيوتو\* المصور والمصمم الفلورنسي العظيم ، الذي نسب إليه منذ أيام بوكاشيو\*\*\* أنه أحيا فن التصوير الذي أصابه الخمول منذ العصور الكلاسية القديمة (١١) .

لقد أخذ يشيع على نحو متزايد توافق الصيغة الكلاسية للعلاقات بين «القدرة الفطرية - إنجينيوم» والابتكار والتذكر في نظريات شيشرون عن الخطابة ، مع تمجيد المذهب الإنساني للفن والفنانين . ومع ذلك ، فإنه ينبغي أن نتذكر أن «القدرة الفطرية - إنجينيوم» في مثل هذه الاستعمالات تشير إلى مستوى رفيع من الموهبة الفطرية ، ولا تقتضي بالضرورة امتلاك العبقرية الفائقة بمفهومها المعاصر . وربما تكون المسألة أيضا أن لقب إنجنيو منح لفنان بعينه بسبب سجاياه الرائعة كإنسان - مع تجاوز الطبيعة المحدودة لمهنته ، لا بسبب انطوائه على معنى ضمني بأن ممارسة الفنون المرئية بوجه عام تتطلب بالضرورة تدريب القدرة الفطرية - إنجنيو - لتتلاءم مع ما لدى الشعراء أو الخطباء . من هذه القدرة .

وفي حين بقي المثل الذي سقناه وهو جيوتو مهملا نسبيا في كتابات القرن الرابع عشر - صار اسمه يفرض نفسه تقريبا على أي مؤلف يريد الاستشهاد بفنان ذائع الصيت من العصر الحديث ، فقد ضم مع زمرة بارعة من «الفنانين الخوارق» خلال القرن الخامس عشر . وكان فيليبو برونيليسكي\*\*\* من أوائل هؤلاء وأكثرهم إثارة ، إذ كان لبراعته الخلاقة الفائقة التي بلغت أوجها في قبة كاتدرائية فلورنسا أثرها في قيام كارلو مارسوبيني بنقش

---

\* مصور فلورنسي (١٢٧٦-١٣٣٧) خرج على الخطوط البيزنطية الجامدة في التصميم ، وطور الأسلوب المميز الطبيعي والدرامي لعصر النهضة (المترجم) .

\*\* بوكاشيو أو بوكاشينو (١٤٦٧-١٥٢٤) مصور إيطالي اشتهر برسومه الجصية بكاتدرائية كريمةنا بشمال إيطاليا (المترجم) .

\*\*\* معماري إيطالي (١٣٧٧-١٤٤٦) ومن أشهر أعماله قبة الكاتدرائية في فلورنسا وكنيسة سان لورنزو (المترجم) .

رثاء على ضريحه ، أسرف فيه مستشار المدينة وعضو الحركة الإنسانية في تمجيد ذلك الأستاذ المتوفى حديثا ، جاء فيه «إن جرأة المهندس المعماري في هذا الفن الديدالي\* تسجلها كل من القبة المدهشة لهذا المعبد الشهير، والمكنات الكثيرة التي ابتكرتها ملكته الفطرية - إنجنو الإلهية<sup>(١٢)</sup> . وقد نلاحظ بهذه المناسبة أن صورة هذا المعماري - المهندس - المبتكر وكأنه «ديدالوس المقدس» يمكن أن تضاهي ببساطة صورة يوسف في العائلة المقدسة لدير، أكثر من مضاهاتها للميلانخوليا في تأملاتها السوداوية .

وبنهاية الجزء الأخير من القرن برز عدد من الفنانين الذين ظهرت منزلتهم الاجتماعية وشهرتهم الواسعة في شهادة مدونة بمواهبهم السامية . ومن هؤلاء مانتينا وبيروجينو\*\* اللذان كثيرا ماضايقتهما إيزابيلا ديسته\*\*\* ، وهما فنانان بارزان في هذا الصدد . والواقع أن الطريقة التي اتبعتها إيزابيلا بإصرار في استجداء الأعمال الفنية من الأساتذة الذين لهم شهرة بارزة في أنحاء إيطاليا انعكس أثرها في بزوغ نخبة قليلة من «الفنانين الخوارق» الذين احتاجوا إلى أن يعاملوا بطريقة أكثر احتراما من الطريقة التي كان يعامل بها الحرفيون . إن وضع مانتينا في بلاط جونتساجا بما نتوا حيث منح لقباً وعاش في شيء من الترف في قصر من طراز عصر النهضة من تصميمه ، يمكن أن نجد تصويرا له في الرسائل التي كتبت له أو عنه في محيط بلاطات الشمال الإيطالي . ومن الواضح أنه اعتبر شخصية صعبة سريع الغضب فيما يمس كبرياءه ، بطيئا في القيام بما عليه من التزامات ، حتى إن أساتذته المباشرين ونبلاء جونتساجا المتعاقبين أدركوا أنه يتطلب معاملة حذرة ، بل إن فيدريجو ذهب إلى حد أنه نبه دوقه ميلان إلى أنه من «الطبيعي أن يكون هؤلاء الأساتذة الممتازون متقلبي الأطوار»<sup>(١٣)</sup> .

\* نسبة إلى ديدالوس بطل أسطورة يونانية تروي أنه كان مهندسا معماريا ومخترعا ، وهو الذي شيد قصر التيه للملك مينوس في كريت ليحبس فيه المينوتور وهو كائن خرافي . وتحكي الأسطورة أن هذا المهندس بعد أن انتهى من تشييد القصر صنع لنفسه ولابنه إيكاروس أجنحة ليفرا من سجنهما في الجزيرة (المترجم) .

\*\* الأول هو أندريا مانتينا (١٤٣١-١٥٠٦) مصور إيطالي وعمل في الحفر واشتهر بأعمال الفريسك . والثاني واسمه الأصلي بيترو فانوسكي (١٤٤٦-١٥٢٣) وهو أيضا مصور ، وعمل في الفريسك وكان أستاذا لرفايل (المترجم) .

\*\*\* إيزابيلا ديسته (١٤٨٤-١٥١٩) واحدة من أبرز أسرة جونتساجا الإيطالية التي حكمت مانتوا ابتداء من عام ١٣٢٨ م . ومدينة مانتوا واسمها بالإيطالية مانتوفا ، تقع في شمال إيطاليا ، شرقي سهل لومباردي ، وتحيط بها البحيرات ، وهي مسقط رأس فيرجيل (المترجم) .

ولقد أصدر فرنشيسكو جونتساجا مرسوما عام ١٤٩٢ بمنح مانتينا إعانات مالية . وتبدأ الوثيقة بسلسلة من الإشارات التقليدية إلى الوسيلة التي كان يتبعها عظماء الناس في العصور القديمة للحفاظ على الشهرة برعايتهم للأساتذة العظام . تقول الوثيقة :

بالنسبة لهيرو ملك سيراقوزة كانت صداقته لأرشميدس صورة للشهرة لا يستهان بها . وكان مجد الإسكندر يرجع إلى أنه لم يرغب في أي مصور آخر سوى المصور أبليز\* ، ولا في أي مثال آخر سوى ليسيبوس\*\* . ولقد نال أوغسطس المجد والشرف لأنه أبدى كثيرا من الرعاية لفيتروفيوس\*\*\* الذي رفعه من الخضيض إلى طبقة النبلاء . وفي ضوء كل هذه الظروف ترى أي مرتبة تليق بأندريا مانتينا ، هذا الرجل ذي الموهبة الحقة ؟ إنه بلا جدال أبرز من كل أولئك الذين يستغلون بالتصوير من خلال تنوع مواهبهم «Ingenij»؟ (١٤) .

ورغم ما يغلب على هذه المقدمة من تألق بلاغي في الأسلوب ، فإنها توحى بالقدر الذي اهتم به أحد رعاة الفن المستنيرين بنصيحة ألبرتي\*\*\*\* عن قدرة الفن على منح الخلود لأولئك الذين يشاركون في تكوين الأعمال الفنية وتعهدوا .

وربما يثير دهشتنا كثيرا أن نجد الصورة المنطبعة حاليا عن بيروجينو\*\*\*\*\* والمعدود من بين الفنانين الخوارق ، تشير إلى أنه صانع تقليدي للصورة الجيدة ، وأن الشاب رفايل متفوق عليه من كل الوجوه . ومع ذلك ، ففي أواخر القرن

---

\* أبليز مصور إغريقي من القرن الرابع ق . م . ولد في أيونيا واعتبر من أعظم مصوري العصور القديمة (المترجم) .

\*\* مثال يوناني من القرن الرابع ق . م . وهو صاحب الواقعية الجديدة في النحت الإغريقي (المترجم) .

\*\*\* اسمه بالكامل ماركوس فيتروفيوس بوليوس ، معماري روماني من القرن الأول الميلادي ، اشتهر برسائله عن العمارة ، وهو العمل الروماني الوحيد الباقي عن نظرية العمارة ، وكان له أثر كبير على العمارة في عصر النهضة (المترجم) .

\*\*\*\* ليون باتستا ألبرتي مهندس معماري من عصر النهضة (١٤٠٤-١٤٧٢) كما أنه مصور وكاتب وموسيقي (المترجم) .

\*\*\*\*\* بيروجينو الثاني واسمه الحقيقي بييترو فانوشي (١٤٤٤-١٥٠٣) مصور إيطالي من عصر النهضة المبكر وأستاذ لرفايل (المترجم) .



الخامس عشر منح (وكان من المتوقع أن يمنح) أعلى رتبة . وتشهد كثير من الوثائق التي ارتبطت بيروجينو بمنزلته الرفيعة . ومن أكثر هذه الوثائق جذبا للانتباه من حيث إنها تظهر في سياق غير متوقع ، قصيدة مدح ذيل بها عقد أبرم عام ١٤٨٨ بخصوص نقوش مذبح كنيسة فالو . وتبدأ القصيدة بعبارات تؤكد بإخلاص أن بيروجينو هو المصور الأول في العالم كله ، وتمضي مع إشارات كلاسية من ذلك النوع التقليدي فتقول :

بارهاسيوس آخر وليسيبوس\* آخر ، أنت يامن تجمع بين كليهما

من خلال موهبة الأقدمين الفطرية ومهارة المحدثين

استخدم موهبتك الفطرية ووظفها

في تصوير مريم (١٥)

والفنان الذي اقترن به بيروجينو في هذا المديح كان هو يواكيم صانع الإطارات ، وهو اقتران ربما يبدو أنه يسلب شيئا من الشرف ، ولكن ينبغي أن نتذكر أن أطر نقوش المذابح كانت إنجازا معماريا وإنجازا نحتيا يتسم بشدة الروعة وكثرة النفقة .

ومن النقاط التي يجب أن توضع بقوة في الاعتبار وتعلق باستخدام القرن الخامس عشر للموهبة الفطرية (إنجينيوم) في الفنون المراثية ، أنها مرتبطة على الدوام وعلى نحو مضمر أو صريح بمفهوم المهارة اليدوية (arte) ، وبسيطرة هذه القواعد العقلية (المعروفة إجمالا بالمذهب dottrina أو بقواعد العمل disciplina) التي تحكم أمورا كالمحاكاة والتأليف والزخرفة . ويسود الشك بوجه عام في أي «نظرية فن» عن الإلهام المتوهج والتلقائي ، والتي قد تصنف على أنها «جنون شاعر» .

والنقاط التي تعد مفتاح المرجع الخاص بهذا المفهوم توجد في كتابات أفلاطون ، بما في تلك الفقرة الشهيرة في محاورة طيماوس ، والتي يصف فيها كيف يمكن لصور الخيال fantasmata أن تنشأ في أثناء النوم و المرض أو بتأثير إلهام سماوي ويمكن للعقل الإفادة من «صور الخيال» هذه في توفير وسيلة

---

\* بارهاسيوس مصور إغريقي من القرن الخامس ق. م . ومن أعظم المصورين قديما . وليسيبوس نحات إغريقي عاش في القرن الرابع ق. م (المترجم) .



للوصول إلى التنبؤات وغير ذلك من الحقائق التي لا تدرك عن طريق الحواس<sup>(١٦)</sup>. ولقد طور شيشرون هذه الفكرة إلى عقيدة مؤداها أن الشعر كان يؤلف تحت تأثير نوع من الجنون (Furor). ومضى سينيكا\* أبعد من ذلك حيث أكد «أنه لم توجد أبدا أي موهبة فطرية - إنجينيوم - عظيمة دون شيء من مس الجنون» وهي صيغ أوردها بترارك\*\* في عصر النهضة<sup>(١٧)</sup>. ولقد أضيف إلى هذه الصيغة الربط الأرسطي للموهبة (إنجينيوم) مع السوداء (الكآبة)، وتطورت المعادلة الناتجة على يد فيتشينو\*\*\* إلى مذهب استطاع الوقوف على قدميه عن مزاج زحل، والذي جعل هؤلاء بتأثير منه معرضين للجنون السوداوي للعراف - والذي وهب في الحال وبصفة استثنائية جنونا أفلاطونيا، مع أنه مدان بسبب الإدراك الغامض الذي يتأتى عن رؤية سطحية لحقائق العالم العميقة<sup>(١٨)</sup>. إن السوداوي ليخطو على حبل مشدود غير ثابت ممتد غير مستنقع من الكآبة ومنحدر مجرى هائج من الجنون.

وفي مصادر القيزن الخامس عشر لا يوجد ما يشير إلى أن أحدا من الممارسين للفنون المرئية كان يعتبر داخل هذا الوصف أو كان يود ذلك، بينما كان هناك ما يوحي بأن مجموعة المفاهيم التي استخدمها فيتشينو أخذت تؤدي دورا متزايدا في القرن السادس عشر، سواء فيما يتعلق بالفنانين المتفردين أو بنظريات الفن الأكثر شيوعا. ومن المؤكد لو كان لنا أن نكتشف شيئا ما أهم من الاحتمال الدائم على نحو مطرد بأن فنانا - أي فنان متفوق تقريبا - ستعزى إليه مقدرة فطرية (إنجينيوم)، فسنحتاج إلى البحث عن خصائص شبيهة بتلك التي وصفها فيتشينو وتابعوه. وعندما أتعهد بالقيام ببحث كهذا فستركز خطتي على التراث الذي يدور حول اثنين

---

\* لوشوس أنابوس سينيكا فيلسوف روماني من القرن الأول الميلادي ويلقب بالأصغر. وكان أيضا من رجال الدولة وكتابا مسرحيا. عمل معلما ومستشارا لنيرون. وقد تورط في مؤامرة ضد نيرون وحكم عليه بالإعدام (المترجم).

\*\* فرانثيسكو بترارك شاعر غنائي وعالم إيطالي من القرن الرابع عشر، وكان له أثر عظيم على الحركة الإنسانية وعلى قيم عصر النهضة (المترجم).

\*\*\* مارسيليو فيتشينو (١٤٣٣-١٤٩٩) فيلسوف إيطالي من أتباع الأفلاطونية الجديدة. حاول الربط ما بين الأفلاطونية والمسيحية وترجم إلى اللاتينية أعمال أفلاطون وبعض أعمال الأفلاطونية الجديدة (المترجم).

من أكثر المبجلين بطريقة مذهلة من الفنانين الخوارق في شمالي أوروبا وجنوبها، ألا وهما ديرر ومايكل أنجلو.

لاشك في أن ديرر من جانبه اعتبر أن المصور يحتاج إلى موهبة فطرية لكي يؤدي عمله على أعلى مستوى من مستويات «فن التصوير هذا العظيم، بعيد الأثر واللامحدود»<sup>(١٩)</sup>. «والذي يود أن يكون مصورا يجب أن يكون لديه الاستعداد الطبيعي لذلك»<sup>(٢٠)</sup>. فالتصوير «عمل جليل، لأن الرب بناء على هذا لا بد أن نجله حين نرى أنه وهب مثل هذا الفهم لسواحد من مخلوقاته الذين يعيش في داخلهم مثل هذا الفن»<sup>(٢١)</sup>. والمصطلحات التي استخدمها ديرر\* تشير إلى وجوب تملك نوع خاص من البصيرة كموهبة فطرية من السماء، وهذه الموهبة تأخذ شكل ومضة باطنية، وهي تلك الومضة التي يمكن أن تكون منبع الأشياء العظيمة». لسوف أشعل نارا قليلة، لكن لو أنكم جميعا أسهمت فيها بإتقان محكم، فقد تشتعل منها مع الزمن نار عظيمة تضيء العالم أجمع»<sup>(٢٢)</sup>. إن محاكاة كلمات المسيح في إنجيل لوقا التي تقول: «جئت لألقي على الأرض نارا»\*\* قصد بها بلاشك نفس الوجهة التي رامها ديرر من الوجهة الكهنوتية والنظرة الآسرة للوحة ميونخ «بورترية ذاتي» التي أراد أن يحمّلها أصداء محاكاة المسيح<sup>(٢٣)</sup>. وقد وصف العملية التي يشكل من خلالها الإنتاج الفني بهذا الوهج الخلاق في عبارات أفلاطونية تقول: «المصور الجيد داخله مشحون بصور، ولو كان في الإمكان أن يعيش إلى الأبد فلسوف يغدق دائما من أفكاره الباطنية، التي يكتب عنها أفلاطون، شيئا جديدا دائما يغدقه على أعماله»<sup>(٢٤)</sup>. وتدمج هذه العبارة - كما أوضح بانوفسكي - تصور القدرة الإبداعية الإلهية التي عبر عنها سينيكا بوصف فيتشينو للمقدرة السوداوية على توليد أفكار جديدة<sup>(٢٥)</sup>.

وتفسر المواهب الخاصة للفنان الحق القدرة الكامنة الفريدة التي تظهر حتى في رسم تخطيطي بسيط قام به أستاذ عظيم (ولنقرأ هذه العبارة):

---

\* المصطلحات التي استخدمها ديرر هي gesick و verstand و vernunft ومعانيها على الترتيب هي المصير والعقل والفهم (المترجم).  
\*\* إنجيل لوقا ١٢/٤٩ (المترجم).

إن الفنان الواعي الخبير يستطيع أن يظهر المزيد من قوته وفنه العظيمين في أشياء بسيطة تمت في خشونة وفظاظة بصورة أكبر بكثير من فنانين آخرين في أعمالهم العظيمة . وسوف يدرك الفنانون القديرون وحدهم صدق هذه الملاحظة الغريبة . ولهذا السبب ، كثيرا ما يرسم إنسان بقلمه شيئا ما على نصف فرخ من ورق ، أو ينحته بآلته على كتلة من خشب ، ثم يكون ما أنتجه أكثر تشبعا بالفن وأفضل من عمل عظيم لإنسان آخر أمضى فيها عمله عاما بكامله . وهذه موهبة مدهشة ، ذلك أن الله أحيانا ما يهب إنسانا الإدراك الذي يمكنه من عمل شيء كهذا لم يكن ليوجد له نظير في زمانه (٢٦) .

وعلى أية حال ، فإن هذه الموهبة وحدها لا تمنح ضمانا بفن جيد . ويشارك ديرر القرن الخامس عشر في الإصرار على الحاجة إلى التعلم العقلي والتنظيم العملي . والواقع أن ديرر ركز انتباهه أكثر من أي واحد من أسلافه على الطريقة التي ينبغي أن تدرب بها مواهب الشباب الفطرية وفقا لمذاهب الفن الصحيحة ، ولقد شمل هذا التدريب الإنسان بأكمله ، أي كلا من تكوينه العقلي وتكوينه البدني اللذين كانا بالنسبة لديرر — مع افتراض اعتقاده في طب الأخلاط — مترابطين بطريقة غير قابلة للانفصال . وتحذرننا إحدى تعاليمه قائلة « إذا عمل الطفل بجهد شديد إلى الدرجة التي يقع معها تحت سيطرة السوداء ، فينبغي إغراؤه بالبعد عنها عن طريق الموسيقى السعيدة التي يمكن أن تفتن لبه » (٢٧) .

وللطابع العام لهذه الملاحظات نتائج واضحة بالنسبة لتفسيرنا للوحة الميلايخوليا ١ ، فالانساق العام لصورة ديرر مع الأفكار الواردة عن السوداء في كتاب «الحياة ثلاثية الأبعاد» \* لفيتشينو، وكتاب «الفلسفة السرية» \* لهنري كورنيليوس أجريبا ، يظل مقنعا رغم التحديات اللاحقة للتفسير الشهير لبانوفسكي . أما ما هو غير مرض فتمثل في تلك الأهمية المبالغ فيها والتي تركزت على هذه الصورة ، على أساس أنها شكل «لبورترية روحي ذاتي» ، كما أراد الرومانسيون الذين كانوا أول من جعلنا نؤمن بذلك . ومن أجل ذلك كله كان ديرر مفتونا بشكل واضح بنظرية

---

\* الاسم الذي ورد لكتاب فيتشينو هو «De vita triplici» أما اسم كتاب أجريبا فهو «Occulta philisophia» (المترجم) .



الاكتساب (السوداء)، وهو يقر بنزعة داخل نفسه (كما هو الحال مع كل الفنانين العظام) تجعله واقعا تحت تأثيرها، ويمكن لنموذجه الأثير «للعبقرية» الخلاقة أن يرى في أحسن الأحوال تنمة (للميلانخوليا)، وبطريقة أكثر عقلانية، ترياقا ضد قواها المدمرة. والحقيقة التي تكمن وراء اختيار تصنيف ديرر لحفره الخاص بالقديس جيروم مع الميلانخوليا توحى بشدة أن مثل هذا التفسير كان يدور برأسه تماما. وإنني لأعتقد، أن نموذج البصيرة الإلهية الذي يمثله القديس جيروم والذي يعول كثيرا على افتراضات السير المقدسة للعصور الوسطى، كما يعول على ميتافيزيقا فيتشينو، له صلة كبيرة بأفكار القرن السادس عشر والخاصة بالفنانين الملهمين، لافي أوروبا الشمالية فحسب، بل وفي إيطاليا كذلك. إن كلمة مقدس divino، هذا النعت المرتبط بطريقة أكثر بمايكل أنجلو، ربما يكون بمعناه هذا أكثر دلالة من نعت القدرة الفطرية إنجينو ingegno.

إن الأهمية المركزية لديرر في موضوعنا الحالي قد تُجاوز نطاق نظرياته وأعماله الفنية. فلقد استمرت أفكاره حية في كتابات جماعة من أتباع الحركة الإنسانية البارزين الذين كانوا معنيين بتخليد شهرته. ويقرر بيركهaimer هذا الاتجاه في مديحه المنشور عام ١٥٢٨ في الطبعة الأولى من «الرسالة عن التناسب الإنساني» حيث يقول:

الحظ الرحيم وهب ديرر كل مننه،

العبقرية «إنجينيوم» والجمال والإيمان الذي لا تشوبه شائبة (...).

فامض إذن يازيتتنا ولكن ليس بعيدا عن متناول مجد جنسنا،

ومع المسيح هاديك، ادخل الممالك السماوية!

فهناك سوف تنعم إلى الأبد بشهرة لا تبارى،

وتتلقى نعمك الحلوة أيها المبارك، منحنا جديرة بمواهبك<sup>(٢٨)</sup>.

وفي الطبعة اللاتينية لنفس الرسالة والصادرة عام ١٥٣٢، زودنا كاميراريوس بصورة إنسانية طاغية لصديقه، صممت لتأكيد مهارة ديرر وعبقريته المتفردتين بوصفه فنانا وبوصفه إنسانا<sup>(٢٩)</sup>. والعبقرية ingenium لدى كاميراريوس مرتبطة ارتباطا لا ينفصم بتعلم الفنان، فهو يقول «لقد وضع التصوير في مسار ثابت للقواعد ورده إلى مبادئ العلم». ومن خلال نفاذ بصيرة ديرر إلى هذه المبادئ كانت يده



قادرة على التعبير عن عبقريته» وبعد أن بلغت يده النضج - إذا جاز هذا التعبير - وأصبح من الممكن اكتشاف مجده وعبقريته الجليلة العاشقة للفضيلة في أفضل أعماله ( . . . . ) ولم تتضح طبيعة الرجل بشكل يقيني ومحدد إطلاقاً كما اتضحت في الأعمال التي ينتجها كثمرة لفنه». ثم إن «الطبيعة قد أعدته لأن يكون مصورا»، ولم ينعكس ذلك في أعماله الفنية فحسب، بل وفي مجموع شخصيته كذلك. (وتحمل مميزاته البدنية ومزاجه شهادة عادلة على هبات الرب له. ورغم أنه كان ميالا إلى الدراسة المتعمقة فإنه لم يكن يتصف بتجهم السوداوية، ولم يكن منفردا في وقاره، بل ولا في أي شيء يؤدي إلى المسرة. والابتهاج، ولم يكن متناقضا مع الشرف واستقامة الرأي، لقد صقل حياته كلها».

وهناك من الأسباب ما يجعلنا نعتقد أن أوصاف كل من بيركهايمر وكاميراريوس لخصائص عبقرية ديرر كانت متوافقة مع تلك الأوصاف التي يؤثرها الفنان نفسه. . . . وتصادف أن كاميراريوس قد أخذ على عاتقه في مكان آخر أن يزودنا بالدلالات والمعاني التي تعبر عنها لوحة الميلاينخوليا، فلقد اعترف بأن الفنان قد مثل «انفعالات عقل مستغرق عميق التفكير وهو ما أسماه بالمكتئب»، [ . . . . ] والذي تكون فيه السوداء كما يسميها الأطباء مفردة [ . . . . ]. وعقول كهذه تدرك عادة «كل شيء» بيد «أنها تنجرف دائما إلى ما ينافي العقل»<sup>(٣٠)</sup>. ونص كاميراريوس لا يوحي في أي مكان بأن جوهر ديرر يمكن الاستدلال عليه من الصورة. بل إنه يفضل أن يتعامل معها على أنها برهان أسمى على مواهب الفنان الذهنية واليدوية. ويفتح هذا البحث الذي قام به كاميراريوس بوجه خاص بالثناء على يد «ديرر الإلهية»، ويختتم بالإشارة إلى أسلوبه الفني الرائع. والمضمون هنا هو أن «الفن ars» و«الموهبة الفطرية ingenium» هما اللذان أتاحا لديرر أن يرسم الميلاينخوليا بهذه الروعة، وليس التوحد الذاتي للفنان مع الملاك المكتئب.

ولم يكن هناك شك لدى جيل ديرر وأصدقائه من الإنسانيين في أن العبقرية لا يمكنها أن تثمر إلا إذا استطاعت التعبير (عن نفسها) من خلال الرعاية والصقل الدائب للقواعد العقلية. إن الجهود المضنية لديرر في السيطرة على الأسرار الهندسية للتناسب الإنساني والتي كانت موضع إعجاب زملائه من الإنسانيين، هذه الجهود

عكست الثقل الذي وضع على علم الفن في هذه المعادلة ، ولقد كان هذا المظهر الخاص بعمل ديرر بالضبط هو الذي واجه أشد النقد عنفا في النصف الثاني من القرن ، وبخاصة على يد مايكل أنجلو وأولئك الكتاب الذين اعتبروا أنفسهم خلفاء له . ولقد ركز النقد الذي عبر عنه فدريجو تسوكارو\* في صيغته المقننة على قول مايكل أنجلو المأثور بأن على الفنان «أن يسيطر على بوصلته بعينه لا يديه»<sup>(٣١)</sup> . وكما كان فرانسيس بيكون\*\* يقول : «يجب على المصور أن يؤدي عمله بنوع من السعادة ( . . . ) وليس وفقا للقواعد»<sup>(٣٢)</sup> ، فإن الموقف الذي يكمن وراء هذا الاقتناع يشير إلى أن الميزان بدأ يميل تجاه نوع من الإدراك مختلف عما تخيله ديرر ومعاصروه .

إننا لم نكن نتوقع من مايكل أنجلو – الذي لم تكن تقواه تقل في شدتها وعمقها عن تقوى ديرر – أن يقل تأكيده عن تأكيد سلفه الألماني على المصادر الدينية لقوة الفنان الإبداعية . لكن الطريقة التي تمكنت بها الموهبة السماوية من التعبير عن نفسها ، كانت موضع نظر المثال العظيم في ضوء مختلف وعلى نحو متميز . وهو لم يشك في ذلك مثل ديرر في أن الشاعر مفطور وليس مصنوعا :

بوصفي موجهها جديرا بالثقة في مهنتي ،  
رزقت عند مولدي بموهبة تذوق الجمال ،  
وفي كلا الفنين كان لدى مصباحي ومرآتي<sup>(٣٣)</sup> .

..... عيناى صنعها  
نجمى الساطع لتريا  
الفرق بين ألوان الجمال<sup>(٣٤)</sup> .

ومنذ تملكى الفن الجميل ، فإن هؤلاء الذين يحملونه  
من السماء تعودوا أن يقهروا به الطبيعة ،

---

\* مصور إيطالي (١٥٤٣-١٦٠٢) (المترجم) .

\*\* فيلسوف وسياسي وكاتب إنجليزي (١٥٦١-١٦٢٦) مؤسس النزعة التجريبية والمنطق الاستقرائي الحديث (المترجم) .

حتى لو استطاعت أن تقاوم في كل مكان ،  
ولو أني ولست أعمى ولا أصم ، ولدت من أجله ،  
ندا حقيقيا ، للسارق الذي أشعل في قلبي النار ،  
فاللوم يقع على من قدر عليّ أن أحترق (٣٥) .

وآخر هذه المقتطفات الثلاثة المأخوذة من ثلاث قصائد من شعره ، تلمح بالفعل إلى أن نظرة مايكل أنجلو إلى مواهبه التي قدرت عليه الوجد الأسمى والسخط العميق على السواء ، تتضمن عذابات العقل السوداوي بقدر أكثر مما كان ديرر نفسه معدا لأن يسمح بإدخاله في تكوينه النفسي . وللتغلب على التأثيرات السلبية الممكنة لعينيه الكليلتين وعقله ، فقد بحث مايكل أنجلو بمثابرة عن المصادر الروحية والملهمة للجمال الحقيقي ، يقول :

كل الجمال الذي نراه هنا يجب أن يكون مشابها  
للينبوع الرحيم الذي منه جميعا نغترف ،  
أكثر مما نغترف من أي شيء آخر ، وذلك بوساطة ذوي البصيرة (٣٦) .

وبينما (أجدني) تجاه الجمال الذي شاهدته في البداية  
اجتذب نفسي التي تراه من خلال عيني ،  
فتنمو الصورة الباطنية ، وتنسحب تلك التي كانت في البداية ،  
بأئسة تقريبا ، وفي خزي تام (٣٧)

وفي واحد من أشهر موشحاته (سونيتاته) عن فنه\* ، وجه حديثه إلى مرشدته  
الروحية فيتوريا كولونا قائلا :

أفضل فنان ليس لديه فكرة أبدا  
عن أن كتلة فريدة من مرمر لا تتماسك  
داخل قشرتها ، ولكن قد يتم الوصول إليها فقط

---

\* اسم السوناتات (أو الموشحة) التي اقتبست منها هذه الأبيات هو Non ha lottimo artista alcun concetto أفضل الفنانين ليست لديه فكرة) وقد رأيت أن أورده هنا لمن يريد الرجوع إليه (المترجم) .

لو تتابع اليد العقل ،  
إن الخير هو ما ألزم به نفسي ، والشر هو ما أنبذه .  
فتواري يا سيدتي ، أيتها الحسناء ، الأبية ، المقدسة ،  
كل هذا فيك تماما ، لكن حياتي يجب الآن أن تنتهي ،  
حيث إن مهارتي تؤدي عكس التأثيرات المرجوة ( . . . . )  
فلو أن الردي والشفقة في آن واحد  
يسكنان في قلبك ، فإن بصيرتي المتواضعة  
وهي متوهجة ، لا تستطيع الإمساك بشيء منه سوى الموت (٣٨)

ولقد أظهر مايكل أنجلو منذ مرحلة مبكرة نسبيا من حياته العملية إحساسا قويا  
بنقص مواهبه الذهنية والفطرية المطلق (arte و ingegno) في اقتناص الأفكار الجلييلة  
التي كافح في سبيل التوصل إليها ، وهو إدراك يتفق إلى حد بعيد مع ميلانخوليا زحل  
كما وصفها فيتشينو . وكان تشاؤمه مسألة شخصية إلى حد ما ، فهو يقول :  
مثلا هو الحال في الحجر الصلب ، سوف يصنع إنسان ما أحيانا  
صورة كل واحد آخر شبيهة به  
وأرسمها أنا باهتة في ضعف (٣٩) .

وهو في ذلك يستخدم المجاز الذي يفيد من القول المألوف ، وهو أن «كل  
مصور يصور نفسه» (٤٠) ، بيد أن تشاؤمه خلال الأطوار اللاحقة من حياته  
العملية قد تركز بشكل متزايد على قصور الفن ذاته ، مهما كان جيد الإدراك  
والفهم الواضح . إنه يقول :

حتى إن الخيال الجامح المشبوب الذي جعل من الفن  
مليكي ومعبودي ،

كان مثقلا بالخطيئة ، فأنا الآن أعلم تماما ،

كم تاق كل الناس إلى ما هو ضد إرادتهم [ . . . . ]

فلا يوجد الآن تصوير أو نحت يهديء من لهفة

النفس التي تتجه نحو الحب المقدس

ذلك الذي على الصليب قد فتح ذراعيه ليضمنا (٤١) .



وتكون هذه الفكرة العاطفية أكثر إثارة للمشاعر حين ندرك أن متلقي الموشحة\* التي اقتبست منها هذه المقطوعات ، كان هو جورجيو فيزيري\*\* الذي صور عمله وهو حياة الفنانين ، إيمان عصر النهضة المطلق بالقوة المتحررة للفنانين الأفذاذ ، وبمقدرة مايكل أنجلو الفطرية بوجه خاص . ولم يكن تشاؤم مايكل أنجلو المطلق في رأي شراحه هو الذي شدد الانتباه كثيرا مثلما شلده تأكيده المبكر نوعا ما على أن النفس المتفردة قد تتطلع إلى الارتقاء نحو المصادر السماوية للحسن ، من خلال تأمل الجمال على الأرض . والمثل الكلاسي هو التعليق الإنساني لبينديتو فيركي\*\*\* في عام ١٥٤٧ على موشحة «Non ha l ottimo artista alcun concetto»<sup>(٤٢)</sup> فهذا التصور conceto عند فيركي هو المركبة العقلية التي قد تنقل الفنان إلى الأعالي أو إلى الأعماق وفقا لطبيعة البصيرة ingegno التي ينشأ منها فهو يقول :

«نحن نزعم أن الناس ، سواء كانوا متقدي الذكاء أو كانوا خيرين ، لديهم تصورات جميلة أو صالحة أو سامية أو عظيمة ، أي أفكار طيبة أو خيالات رائعة أو ابتكارات أو اكتشافات مقدسة( . . . ) ونحن من ناحية أخرى نتحدث عن التخيلات الرديئة والسمجة والبشعة ، وعن الابتكارات التي تتفق والذوق السليم والخيالات السقيمة والأفكار التافهة»<sup>(٤٣)</sup> .

وتوضيحا للأمر ، يرى فيركي أن الحب إذا تمكن من اكتشاف تعبير على المستوى الأعلى من خلال الخصائص العقلية للنفس ، وليس الخصائص البليدة أو الحسية ، فإنه يستطيع التحليق إلى رؤية رفيعة بل ومقدسة للجمال الحقيقي . إنه يقول : «العقل الكامل والراسخ يرقى عن طريق العيون إلى الجمال السامي» . وكان هذا النوع من الارتقاء هو الذي عبر عنه مايكل أنجلو نفسه في بعض من موشحاته المهداة إلى توماسو دي كافاليري والمرسومة في صورة «اختطاف جانيميد»\*\*\*\* ذات اللمسات الرفيعة ، والمهداة إلى هذا الأمير الشاب ، الذي نعم بحبه المثالي<sup>(٤٤)</sup> .

\* الموشحة اسم أطلقه عباس محمود العقاد على السونيته في كتابه «التعريف بشكسبير» دار المعارف ، بالقاهرة ، ١٩٥٨ (المترجم) .

\*\* مصور إيطالي ومعماري ومؤرخ للفن (١٥١١-١٥٧٤) ويعد مؤسسا لتاريخ الفن الحديث والنقد الفني (المترجم) .

\*\*\* عالم إيطالي (١٥٠٣-١٥٦٥) اشتهر بكتاب ألفه عن تاريخ فلورنسه في الفترة من ١٥٢٧ إلى ١٥٣٨ (المترجم) .

\*\*\*\* جانيميد هو ساقى الآلهة في الميثولوجيا اليونانية (المترجم) .

ولا يدهشنا أن كانت الصورة الإيجابية لبصيرة مايكل أنجلو النفاذة ingegno alto القادرة على تجاوز حدود الخيال العادي الممنوح للناس العاديين – هي التي هيمنت على المراسم الجنائزية التي نظمتها أكاديمية فلورنسا عام ١٥٦٤ ، احتفاء بعودة جثمان الفنان الذي توفي مؤخرًا – إلى المدينة التي كانت مسقط رأسه . وكان نشر المجلد التذكاري Esequie del divino Michelangelo Buonarroti في حد ذاته ، شهادة جديرة بالملاحظة على المكانة التي قد يتطلع إلى بلوغها الآن أعظم الفنانين<sup>(٤٥)</sup> . ولقد قدمت مراسم جنازة الإمبراطور تشارلز الخامس في مدينتي بياتشينتسا وبولونيا ، السابقة الوحيدة المباشرة . ويشتمل المجلد على أوصاف كاملة للتصميمات الفنية التي أعدها فنانون أكاديمية التصميم المنشأة حديثًا للزخارف المؤقتة ولنصبة التابوت ، مع شهادات إنسانية عاطرة على فضيلة مايكل أنجلو ، وذلك في قالب شعر المدح . ولقد صارت الإيحاءات التي تشير إلى قداسته أمراً مألوفاً ، فاسمه كان يعني الملاك ميكال المقدس ، وكانت فضيلته virtu – بما تتضمنه من عظمة في المكانة الخلقية والعقلية الفطرية (وقد ترجمها ويتكوار ترجمة غير مضللة في جملتها بكلمة «العبقرية») موضع تباه على الملأ بإلحاح ، لدرجة كان يخشى معها من أن تصير شيئاً مملاً . والمقطع الشعري التالي – وهو واحد من مقطوعات كثيرة منقوشة على ضريحه – يقدم الملمح الغالب لهذه الصفات :

انظر ، هنا يستقر رفات بوناروتي . لقد اكتشفت الطبيعة المندehشة

أنه بسبب عبقريته (ingenio) أصبح الفن الآن ندا لها ،

وأعماله التي يراها الجميع تشهد بهذه الحقيقة .

باولو دل روسو<sup>(٤٦)</sup>

وقد لاحظ نفس المؤلف أن مايكل أنجلو «تحول فرشاته المقدسة ، كل موضوع إلى شعر كذلك» .

إن الوثام الحميم بين فضيلة مايكل أنجلو المسيحية وعبقريته الفنية قد توثق على نحو مرئي على منصة تابوته ، بأشكال تحيط بالجانبين نفذها المثال

فينتشيتسو دانتى\* . فعلى أحد الجانبين يقف البر المسيحي وهو يسحق الرذيلة ، بينما تمثل على الجانب الآخر شاب نحيل مفعم بالحياة الجميلة ، يرمز إلى الملكة الفطرية ingegno وعلى فوديه جناحان مثلما يبدو أحيانا في صور عطار . وأسفل هذا الشاب شكل كون برقة شديدة ، له أذنا حمار يمثل الجهل ، العدو الأبدي للعبقرية ingegno<sup>(٤٧)</sup> .

ولقد عرضت إحدى الصور المؤقتة مايكل أنجلو وهو يتحدث إلى امرأة دلت على أنها مثالة ، وتمسك في يدها لوحة منقوشا عليها عبارة مقتبسة من كتاب عزاء الفيلسوف لبوثيوس\*\* مفادها أن الله كون العالم طبقا لصورة جميلة تضمنتها مشيئته ، وكذلك كانت عمليات إبداع مايكل أنجلو تتكون وفقا لصورة جميلة في ذهنه<sup>(٤٨)</sup> .

ولقد كان التأثير المسجل لإبداعات موهبة مايكل أنجلو الفائقة على المشاهدين ، هو شل عقولهم عن طريق الدهشة . وكما أشار دافيد سمرز ، فقد بدىء باستخدام مصطلحات مثل مدهش stupendo واندهاش stupore وتعجب meraviglia فيما يتعلق بأعماله كي توحى بأن تأثيراتها تقع فيما وراء الإدراك العقلي والقدرة الوصفية للغة<sup>(٤٩)</sup> . ولقد كان إنتاجه الفني يعزى إلى عالم ما وراء الطبيعة ، ذلك العالم الذي سمح فيه من قبل بقبول أعظم الأعمال الأدبية الجليلة ، وأجدر هذه الأعمال ، وهي الكوميديا الإلهية لدانتى .

ولا يعني كل هذا الإعجاب بقوى مايكل أنجلو الإلهية أن معاصريه فشلوا على الأقل في التعرف على شيء من الجانب المشكل من عبقريته ، والذي شغل اهتمام مايكل أنجلو نفسه كثيرا . وكان فاساري\*\*\* مدركا أن «لديه خيالا بلغ حدا من الكمال بحيث إن الأشياء التي تطرأ على فكره هي من ذلك النوع الذي لا تستطيع

---

\* نحات إيطالي ومعماري ومصور ولكنه اشتهر أساسا كنحات ، عاش ما بين ١٥٣٠-١٥٧٦ (المترجم) .

\*\* بوثيوس فيلسوف ورجل دولة روماني ، عاش ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين . أما كتابه فهو (De Consolatio Philosophiae) والعبارة المقتبسة هي «Simili sub imagine formans» . وقد حورت الترجمة هنا بعض الشيء حرصا على مشاعرنا الدينية (المترجم) .

\*\*\* جورجيو فاساري معماري إيطالي في القرن ١٦ الميلادي وهو أيضا مصور ومؤرخ للفن ، اشتهر بكتابه «حياة أبرز المعماريين والمصورين والنحاتين الإيطاليين» (المترجم) .



الأيدي التعبير عنه ، لأنها أفكار عظيمة تتسم بالروعة ، ولهذا فإنه كثيرا ما هجر أعماله<sup>(٥٠)</sup> . ولقد عزا دولتشي نوعا مماثلا من السخط إلى ليوناردو الذي «حاز مقدرة فطرية رفيعة المستوى إلى درجة أنه لم يكن ليقنع أبدا بأي شيء كان يصنعه»<sup>(٥١)</sup> . وترتبط مثل هذه الأفكار العاطفية بعمق بتقدير الأعمال الناقصة ومسودات الرسم الأولية ، ذلك التقدير المتزايد المتسم بالحماسة بين المفسرين وخبراء التذوق الفني خلال النصف الثاني من القرن .

وكان مايكل أنجلو بالنسبة لكل المؤلفين الإيطاليين تقريبا الذين يكتبون عن الفن خلال هذه الفترة ، سواء كانوا مفرطين في إعجابهم أو غير مفرطين ، كان هو المرجع الرئيسي لهم حين كانوا يرغبون في بحث العبقرية الخلاقة على أعلى المستويات . ويمدنا زميله التوسكاني فاساري بأوضح مصدر عن مايكل أنجلو ، ليس من خلال كتابه عن حياته فقط ، بل أيضا من خلال طريقة انعكاس نقده للفنانين الآخرين ، من خلال عدسة خصائص مايكل أنجلو . ويصبح باولو أوتشيلو\* وقد غلبته دراسة المنظور المتسلطة عليه ، مثالا للشخص الذي جعل «الموهبة الخصبة والتلقائية» تتحول إلى شيء «عقيم ومتكلف»<sup>(٥٢)</sup> . وكان توهج أسلوب فيروكيو\*\* أستاذ ليوناردو «نتاج دراسة متصلة وليس هبة أيسرا من الطبيعة»<sup>(٥٣)</sup> فالبدأ العام هو أن «موهبة الفنان يمكن أن تعبر فقط عن نفسها بصدق حين يستحثها فكره ، وحين يكون هو نفسه في حالة نشوة مستثارة : فهو عندئذ يظهر بوضوح تصوره الإلهي»<sup>(٥٤)</sup> . ومن بين فناني العهود الأسبق ، كان دوناتلو فحسب هو الذي يبلغ أعلى المستويات ويفوق عصره : «فيه كان يتوحد الابتكار والتصميم والبراعة وملكة التمييز وكل خاصية أخرى يمكن توقعها في عبقرى إلهي»<sup>(٥٥)</sup> . وفي تبرير فاساري اللافت للخشونة التلقائية للمساحات الأخيرة في (كانتوريا) دوناتلو\*\*\* بالمقارنة برقة التمثال المرافق من أعمال لوقا\*\*\*\* ديلارويا ، ينساق فاساري

---

\* باولو أوتشيلو (١٣٩٧-١٤٧٥) مصور فلورنسي ، وهو شخصية مهمة في تاريخ فن التصوير الزيتي (المترجم) .

\*\* أندريا ديل فيروكيونحات ومصور فلورنسي من القرن الخامس عشر ومن أشهر أعماله الباقية تمثال فارس من البرونز لبرتولوميو بفينيسيا (المترجم)

\*\*\* اسمه الحقيقي دوناتو دي بتو باردي مثالي (١٣٨٦-١٤٦٦) ويعد من أعظم نحائي القرن الخامس عشر الذين تأثروا بالنحت الكلاسيكي وبأفكار الإنسانيين المعاصرة (المترجم) .

\*\*\*\* لوقا ديلارويا ، نحاح فلورنسي عاش في بداية القرن الخامس عشر الميلادي (المترجم) .



إلى القول «كما أن الشعر الناتج عن الجنون الشعري شعر صادق وجيد وأفضل من الشعر المصنوع ، كذلك تكون أعمال الممتازين في فنون التصميم أفضل حين تتم دفعة واحدة بقوة ذلك الجنون ، مما لو صقلت شيئاً فشيئاً بالجهد والصناعة»<sup>(٥٦)</sup> . لقد كان دوناتلو من بعض الوجوه هو مايكل أنجلو قبل أوانه .

ولقد كان مايكل أنجلو في رأي فاساري الموهبة الأسمى ، منحه الله للطبيعة ليكون مثالا للفنان وللإنسان ولكل المخلوقات الأقل شأنًا . فهو لا يألو جهدا في عرض الوسيلة التي منّت بها السماء بصورة فريدة على فنان المستقبل منذ بداية حياته ، من ذلك أنها ساعة ولادته - حين كان عطاردا والزهرة في مقر جوبتر «وولد بسلام» قدرت عليه أن يشكل أعمالا في الفن جليلة شديدة الروعة<sup>(٥٧)</sup> ، وكان فاساري يدرك أن بعضا من السمات المتسلطة وغير الاجتماعية في شخصية بطله قد جعلته عرضة للاتهام بأنه أدنى من أن يكون قدوة في السلوك . وكان ميل مايكل أنجلو إلى العزلة السوداوية أمرا يمكن الدفاع عنه تماما في رأي فاساري ، فهو يقول : «يخطيء أولئك الذين ينسبون إليه نزعات خيالية أو غريبة ، لأن من يود أن يعمل بصدق يجب أن ينأى بنفسه عن كل الهموم والأعباء ، ولأن فضيلته تتطلب التفكير والانعزالية والفرصة المواتية لكيلا تؤدي بعقله إلى الخطأ»<sup>(٥٨)</sup> . وفي دفاع فاساري عن أشكال الرسام العارية ضد اتهامات معاصريه له بالفسق ، يعتمد على الحجة التي تقول بأن فضيلة مايكل أنجلو الأخلاقية ، هي تلك الفضيلة التي تحول دون إمكان قيامه بتوليد مخلوقات فاسقة<sup>(٥٩)</sup> .

ولم يكن المؤلفون من خارج فلورنسا أقل انتباها إلى الطريقة التي قدم بها مايكل أنجلو معيار الاختيار . فها هو أريتينو\* ودولتشي\* وكلاهما مؤلفان من فينيسيا ، ولوماتسو الميلاني ، جميعهم يزودونا بشهادة أخاذة على القوة الطاغية لسمعة مايكل أنجلو . ورغم أن الغاية السائدة في محاوره لودفيكو دولتشي عن التصوير [ . . . . ] بعنوان «أريتينو» هي استغلال بيترو أريتينو كمتحدث عن مختلف فضائل رفايل وتفوق تيسيان ، فإن الخاصية غير العادية لمايكل أنجلو معترف بها تماما ، ومحاورات أريتينو لدولتشي لا تنكر أن مايكل أنجلو هو معجزة للفن والطبيعة نادرة»<sup>(٦٠)</sup> .

---

\* بيترو أريتينو (١٤٩٢-١٥٥٦) هجاء وشاعر وكاتب مسرحي إيطالي . والثاني هو لودوفيكو دولتشي ١٥٠٨-١٥٦٨ كاتب إيطالي وعالم ولد في فينيسيا ، وله ترجمات لهوراس وهوميروس وفيرجيل ، (المترجم) .

ونحن نعرف من كتابات أريتينو نفسه أنه لم يتردد في الاتفاق مع أريوستو\* على أن نعت مقدس ينطبق على مايكل أنجلو - والواقع أن إحدى رسائل أريتينو إلى الفنان موجهة بوضوح إلى «مايكل أنجلو المقدس». وفي رسالة إلى فاساري يشير إلى مقابر الميديتشي\*\* بأنها منحوتة بوساطة رب النحت<sup>(٦١)</sup>. ومع ذلك فإن أريتينو في محادثة دولتشي ليس على استعداد لقبول حكم فايو السطحي بأن «تفوق مايكل أنجلو، دون تجاوز للحقيقة، هو من ذلك النوع الذي يمكن للمرء أن يقارنه بطريقة ملائمة بضوء الشمس، الذي يغمر مساحات شاسعة ويكشف كل الأضواء الأخرى»<sup>(٦٢)</sup>. ويحاول أريتينو أن يبرهن على أنه يمكن أن يوجد أكثر من فنان لديهم أرفع موهبة، وأن الفنانين في عصره يقدمون شهادة على هذه الحقيقة.

ويصف أريتينو في محادثة دولتشي كلا من رافايل وتيسيان بأنها مقدسان<sup>(٦٣)</sup>. وكانت معارضته في وضع موهبة واحدة فوق كل الأخريات بشكل قاطع، موقفا نموذجيا للرغبة المتزايدة في النصف الأخير من القرن في التسليم بأنه من الممكن وجود أنواع كثيرة مختلفة من «العبقرية» في فن واحد، وكلها متساوية في التفوق في وسائلها الشخصية، وفي مجالات عملياتها الخاصة<sup>(٦٤)</sup>. والمصور الحقيقي هو «ابن الطبيعة» كالشاعر. وكل شخصية فطرية لمصور تعني أنه لا يمكن أن توجد - كما يعتقد البعض - طريقة واحدة فقط للتصوير المتقن<sup>(٦٥)</sup> «ولقد اعترف دولتشي اعترافا لا يقل عن اعتراف معاصريه «بعبقرية» مايكل أنجلو في أسلوب الشكل وخاصة فيما يتعلق بتقصير الأبعاد. بيد أنه بقيت مساحات من الفن، وهي تلك المساحات التي كانت مواهبه فيها غير مجدية، ولهذا فإن أريتينو عندما يحملق من قصره في غروب الشمس لساحر عبر القنال الكبير، يسلم بأن فرشاة تيسيان وحدها يمكنها أن تنافس تصوير الطبيعة نفسها للسموات، فهو يقول: بالضوء والظلال انتجت منظورا عميقا وبروزا مرتفعا لما أرادته أن يبرز إلى الأمام أو يرتد إلى الخلف، ولهذا فإنني أنا - من يعرف كيف ينفث فرشاة من روحها - صحت ثلاث مرات أو أربعا... أو اه ياتيسيان... أين أنت؟»<sup>(٦٦)</sup>. فالمصور مدعو للمشاركة في وحي الشاعر أو جنونه في حضرة الطبيعة.

---

\* لودوفيكو أريوستو شاعر إيطالي عاش بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر (المترجم).  
\*\* أسرة إيطالية من المصرفيين والتجار والحكام في فلورنسا وتوسكانيا، لعبت دورا ثقافيا بارزا وأساسيا في تاريخ القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر (المترجم).

ولن تبدى فردية عبقرية كل فنان فقط في أشكال التعبير «المتخصص»، ولكنها تبدى كذلك فيما هو قابل للخطأ والخلل . ويوضح أريتينو الأمر أكثر ما يوضحه في مراسلاته مع مايكل أنجلو، وهي المراسلات المليئة بالسخط المتزايد، بأنه حتى أعظم العباقرة قد يخطئون بطريقة أشد هولاً. إن المبدع العظيم يجب أن «يمنح موهبة الشاعر وهو ما يزال في قماطه». لكن الخصائص الفطرية قد تتضمن كذلك نزعات أقل روعة<sup>(٦٧)</sup>. وقد يكون هذا هو التفسير الوحيد لهفوات ذوق مايكل أنجلو غير العادية في عمله «يوم الدينونة» بكنيسة سيستين الصغيرة\* «هل يمكن لإنسان هو أقدم من البشر أن يرتكب هذا في كنيسة الرب الرئيسية؟» [ . . . . . ] إن أخطائه يمكن أن تكون أكثر قبولاً على جدران ماخور مثير للشهوات<sup>(٦٨)</sup>. «إن اللذة التي يسلط بها أريتينو الضوء على فحش مايكل أنجلو تعطي انطباعاً بأن تمرد الفنان يجعل في الحقيقة إحساسنا شديداً بعبقريته الخاصة. ولقد ظهر مثل هذا الإحساس في كتب التراجم في بواكير القرن. وتقدم حياة سيزار بورجيا لبأولو جيوفيو مثلاً أخذاً تقدم فيه كل نزعات سيزار الجسدية والعقلية والأخلاقية شاهداً حياً على العبقرية التي يبخر قدرها بشدة رغم أنها ساحرة بصورة بالغة<sup>(٦٩)</sup>.

أما أكثر التعبيرات تطوراً عن شخصية العبقرية الفنان في القرن السادس عشر فإنها تظهر في كتابات جيوفاني بأولو لوماتسو وخاصة في كتابه «فكرة عن معبد التصوير»\*\* (١٥٩٠) (٧٠). وكانت نظرية لوماتسو عن الفن تقوم على أساس نظام محكم للقضاء والقدر المرتبط بالتنجيم. ولقد شايح فيتشينو في اعتقاده في أن روح الإنسان حين هبطت على الأرض كانت متأثرة تأثيراً لا يتبدل بوضع الكواكب في العوالم القمرية التي مرت بها. وحين عين سبعة رؤساء للمعبد الذي أقامه لتقديس التصوير، قرن كل واحد منهم بالتأثير المسيطر لإله كوكبي خاص. ولقد فسرت خطة المعبد السبب في أن جن الرؤساء

---

\* هي كنيسة البابا في الفاتيكان، شيدت لسيكتوس الرابع، وزخرف جدرانها مايكل أنجلو وآخرون بالتصوير الجصي (المترجم).

\*\* اسم الكتاب بالإيطالية هو Idea del tempio della pittura والمؤلف إيطالي الجنسية (١٤٨٣-١٥٥٢) وهو من كتاب السير ومؤرخ (المترجم).



المتفردين «مختلفون جميعا في سلوكهم فيما بين أنفسهم ولكن بطريقة معينة، بحيث إنه في ناحية التصوير التي مالوا إليها بالفطرة والتي وجههم إليها فنههم وصنعتهم، ربما لم يكن أحد منهم يرغب في تفوق أعظم»<sup>(٧١)</sup>. ولن تصيبنا الدهشة حين نعلم أن مايكل أنجلو أظهر مزاجا سوداويا من مزاج زحل. ويتطابق إلى حد بعيد تقييم لوماتسو لخصائص شخصية مايكل أنجلو وفنه الذي يعكس صلته بالكواكب مع تلك الخصائص التي يعزوها فيتشينو إلى شخصية السوداوي، وتتشرك بشكل عام في سمات كثيرة مع شخصيته السوداوية في لوحة ديرر التأملية المظلمة. ويعكس فن مايكل أنجلو بجلاله العابس، وبعنف تصوره، الازدواجية العميقة لنفسية السوداوي.

ومع ذلك ينبغي ألا نأخذ في الاعتبار ما يقوله لوماتسو من أن المزاج المنسوب إلى زحل ضروري للعبقرية في الفنون. فالمزاج الأقل قلقا لرفايل الذي ولد تحت نفوذ فينوس، يجد وسيلة التعبير في أعمال تتسم بالجمال ولا تقل رفعة، لكل ما تتمتع به من سهولة وعذوبة ظاهرتين. ويظهر كل واحد من رؤساء معبد التصوير بالمثل مزاجه المتأثر بالكواكب بأسلوب لا يقل روعة وإن اختلفت الطرق. ويذكرنا لوماتسو كذلك بدرجة أكبر في رسالته\* (١٥٨٤) التي ينبغي قراءتها مع كتابه (المعبد) الأكثر رمزية، يذكرنا بأن امتلاك المواهب الفطرية لا يكفي في حد ذاته للتأكيد على صدور إنتاج فني عظيم<sup>(٧٢)</sup>. ومع كثرة ما قد يؤكد عليه من قوة العبقرية بخصائصها المتعلقة بالجنون الشعري الإلهام الخيالي، فإنه يشارك في الإصرار العام لكل نظريات الفن خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر على أن التعلم والتطبيق الدءوب والتدريب اليدوي كلها أمور جوهرية إذا أريد للموهبة الفطرية أن تثمر. وينبغي أن نتذكر أن الاتجاه الكامل لنظرية الفن في أكاديميات الفنون الناشئة آنذاك كانت تصر على صلاحية التعليم الذهني لمبادئ الفن في بيئة مدرسية. وكان باعث الأكاديميين الاجتماعي المسيطر هو وجود قبول الفنان عضوا في طبقة اجتماعية عالية. ولقد عمل هذا الطموح بقوة ضد قبول فكرة أن الشخص الموهوب هو بالضرورة شاذ في سلوكه.

---

\* الاسم الإيطالي الوارد في المتن هو Trattato أي الرسالة أو البحث (المترجم).



إننا لو أردنا أن نعود إلى مشاهدة للصورتين اللتين وضعناهما جنبا إلى جنب في بداية هذه الدراسة ، وهما الميلا نخوليا والقديس جيروم من أعمال ديرر، وذلك من وجهة نظر القرن السادس عشر، فسوف نسوغ لأنفسنا أن نقول إن خصائص الميلا نخوليا قد تقدمت على نحو مطرد تجاه الصدارة عند توصيف «العبقرية» الفنية دون أن تجعل للمزايا السماوية لجيروم دورا ثانويا، ونحن هنا ما نزال بعيدين بعض الشيء عن عبقرية العصر الرومانسي المستقلة والمسؤولة فقط عن نفسها والتي تزدري حالة السواء. ومن ناحية ثانية لو كان من الضروري نبذ المفارقات الزمنية التي تنتج عن المغالاة في التأكيد على فكرة السواء في القرن السادس عشر، بوصفها مرادفة للتصورات الحديثة عن العبقرية، فينبغي ألا نستخف بأهمية تغير المواقف من الفن والفنانين الذي حدث خلال عصر النهضة. إن قليلا من الشخصيات الموهوبة بصورة بالغة السمو والتي أطلقت عليها «لقب الفنانين الخوارق»، هذه الشخصيات شوهدت وقد حققت منزلة رفيعة أبدية تقريبا من خلال مواهبهم الفائقة. ثم إن العبارات التي أشار فيها الكتاب ورعاة الفن إلى ديرر ومايكل أنجلو وأضرابهما من «أرباب الفن» تجعل حتى اطراء جيوتو الرائع خلال القرن الثالث عشر يبدو متكلفا. ويمكن الآن لممارسي الفنون المرئية في القرون المبكرة والذين كان من الممكن اعتبارهم حرفيين رفيعي المستوى، لو كانت موهبتهم وتفانيهم على المستوى الضروري، هؤلاء يمكن الترحيب بهم بوصفهم حائزين على فضيلة إلهية virtú ينافسون بها تلك التي يمتلكها الشعراء والأمراء. ومن الواضح أن أريتينو لم يشعر بنفور من تلك الحقيقة التي ترى وجود مخاطبته على أنه «مايكل أنجلو الإلهي» في عبارات لا تقل إسرافا في التعبير عن تلك التي استخدمها عند الكتابة إلى «ملك إنجلترا المقدس»<sup>(٧٣)</sup>. لقد كان التحول في المواقف تجاه القيمة الذاتية للفنان العظيم أسرا جديرا بالملاحظة.



## الفصل الثالث

### البعث الثاني للهوميرية

#### المجاز والعبقرية

#### في بدايات فن الشعر الحديث

جلن موست

في السيرة الذاتية لجوته ، نراه وهو يتأمل حياة صباه الشعرية من وجهة نظر تتسم بالسخرية الهادئة ، يختار حادثا أدبيا واحدا بعينه ، لاكتسابه أهمية حاسمة ، لا من الناحية الشخصية فحسب ، بل أيضا من الناحية الثقافية : هذا الحادث هو إعادة اكتشاف هوميروس . وقد هاجم جوته زيف جماليات الكلاسيكية الجديدة التي هيمنت على ألمانيا في أثناء فترة شبابه ، ولم يكن أقل هجوما على مختلف أنواع الأشياء الدخيلة التي تحول عنها محتجا . وهو إذ يفعل ذلك يمضي في كتابته فيقول :

لكن حسي الجمالي قُدِّر له أن يكون محصنا بأروع القوى ضد كل هذه الأشباح المعادية للفن . إن السعادة تتحقق دائما في تلك الفترة الأدبية التي تطفو فيها ثانية ، أعمال الماضي العظيمة وتنضم إلى برنامج حياتنا ، إنها عندئذ تحدث أثرا منعشا . وبالنسبة لنا ، فقد أشرقت شمس هوميروس ثانية ، تماما كما تطلبها العصر الذي ساند بقوة مثل هذا الإشراق : ونظرا إلى أن الطبيعة كانت موضع اهتمام كبير ، فقد تعلمنا أخيرا أن نتأمل أعمال القدماء كذلك من هذا المنظور ، وما أسهم به مختلف الرحالة تجاه شرح الكتاب المقدس ، فعل مثله آخرون مع هوميروس . لقد بدأ الفتية دحرجة الكرة ، وأعطاهما المضرب الخشبي دفعة ، ومن عرض نُشر في جوتنجن للأصل الذي كان في البداية شديد الندرة ، تمكنا من الاطلاع على مخطوطه ، وأتاح لنا أن نعرف إلى أي مدى تحقق ، ولم نعد نرى في تلك القصائد عالم البطولة المتكلف

والممتلئ بالغرور، بل رأينا على النقيض من ذلك الحقيقة المنعكسة لحاضر بدائي .  
وقد حاولنا أن نرسم هذا لأنفسنا قدر المستطاع ولا ريب في أننا في الوقت نفسه لم  
نستطع أن نحمل أنفسنا على تصديق الادعاء بأنه لكي نفهم الطبيعة الهوميرية فهما  
صحيحا ، لابد أن نتألف مع الهمج من الناس ومع عاداتهم كما وصفها كتاب  
الرحلات في العالم الجديد: ذلك أنه لم يكن من الممكن إنكار أن كلا من الأوروبيين  
والآسيويين كانوا ممثلين في القصائد الهوميرية على أنهم على مستوى عال من الثقافة ،  
وربما على مستوى أعلى في الحقيقة من فترات حرب طروادة التي يرجح أنهم نعموا  
بها . لكن ذاك المبدأ كان رغم ذلك متسقاً مع «مبدأ الطبيعة المهيمنة» ، وكنا  
مستعدين عند هذا الحد لأن نمنحه الصلاحية<sup>(١)</sup> .

ورغم رنة التهكم المتسمة بمسحة من الحزن فإن كلمات جوته تجذب الانتباه إلى  
رائحة إثارة غير عادية كانت قد أحاطت بشخصية هوميروس في جيل أسبق . ففرتر  
الشاب الذي أبى أن يقرأ أي شيء سوى هوميروس مادام متمتعا نسيا بالصحة<sup>(٢)</sup>  
- عندما زحف المرض إليه تدريجيا مال أولا إلى كلوبشتوك ، ثم بعد ذلك وبلا رجعة  
إلى أوسيان\*<sup>(٣)</sup> - والذي عزى نفسه عن طرده من المجتمع الراقي بالاندفاع إلى  
الريف وبقراءته عن كرم الوفاة الذي لقيه أوديسيوس<sup>(٤)</sup> من راعي الخنازير، ربما  
يبدو لنا في هذا الموقف كما في غيره من المواقف، متطرفا بعض الشيء . لكن جوته  
نفسه لم يكن وراء الإصرار في اليوم السابق لعيد الميلاد «الكريسماس» على أن يذهب  
كاهن ريفي ويحضر له نسخة من الأوديسا حتى يختار منها قطعة<sup>(٥)</sup> ، وبعد أعوام  
ذكره بشدة منظر حديقة في باليرمو بجزيرة الفيشيين\*\* جعله يجري خارج الحديقة  
ويقتني نسخة للشاعر وفي إثارة بالغة ، ترجم القطعة لرفاقه تلقائيا<sup>(٦)</sup> . ولسوف

---

\* الأول هو فريدريك جوتليب كلويتشوك شاعر ألماني (١٧٢٤ - ١٨٠٣) اشتهر بملحمته الدينية  
«المسيح» وبقصائده الغنائية . أما أوسيان، فهو بطل أسطوري اسكتلندي ، وكان شاعرا جوالا في  
القرن الثالث الميلادي ، وتنسب إليه قصائد جمعها الشاعر الإنجليزي ماكفرسون (١٧٣٦ -  
١٧٩٦) وتبين أن معظمها على الأقل من اختراعه وأثرت تأثيرا كبيرا في الأدب في أواخر القرن ١٨  
وبخاصة في جوته في روايته الأولى آلام فرتر (المراجع) .

\*\* الفيشيون هم جنس كانوا يسكنون - كما تروي الأساطير اليونانية - جزيرة شيريا ، التي زارها  
أوديسيوس في طريق عودته إلى وطنه بعد حرب طروادة (المترجم) .



يلاحظ أن هوميروس - كما تدل هذه الواقعة السابقة - يستطيع أن يرشد الإنسان ، لا نحو الفطرة فحسب ، بل بعيدا عنها كذلك : فالفطرة دون هوميروس ليست فطرة بكل ما في الكلمة من معنى ، لأنها مجرد فطرة ، فطرة كنقيض صريح للفن ، وجوته يجب أن يغادر المتزّه لأنه لا يكون متزّها بحق ما لم يهيا ليحوي بداخله أوديسا هوميروس في نسخة صغيرة جدا تدعو للتأمل . وقد نأخذ نحن هذا المشهد لشاعر شمالي يهجر في الربيع فقط حسناوات صقلية ممن لا يتصفن بالجهل تماما ، كي يعود إليهن ويلقى من خلاهن رواية ألمانية لترجمة لاتينية عن الأصل اليوناني ، من أجل تحسين كتابه (وتسلية المحليين بلا شك) ، قد نأخذ هذا على أنه رمز لتعقيدات القرن ، ذلك الذي بدأ بثقة اكتشافا كإكتشاف بوب على لسان فرجيل أن «الطبيعة وهوميروس كانا [ . . . ] الشيء نفسه»<sup>(٧)</sup> . لكنه مضى بعد ذلك يتساءل عن هذا المعنى المفترض بحق الله .

إن جوته يتحدث عن إعادة إكتشاف هوميروس وكأنه فجر جديد ، والواقع أن هذا البعث الهومري الثاني ، أو إكتشاف القرن الثامن عشر لهوميروس كشاعر فطري صاحب عبقرية أصيلة ، كان أمرا أعظم شأنًا بكثير من إعادة إكتشافه أولا في الغرب مع انتشار الدراسات الإغريقية في بواكير عصر النهضة . ولا يرجع السبب في تلك الأهمية إلى الفهم المعاصر آنذاك لشعر هوميروس فحسب ، بل إنها ترجع أيضا إلى سبب أبعد من ذلك وهو تطور الثقافة الغربية ككل . ولأنه على الرغم من أن البعث الأول قد أتاح لأوروبا الغربية لأول مرة بعد ما يقرب من ألف عام ، القدرة على قراءة شاعرها المؤسس في لغته الأصلية ، فإنه لما يثير الدهشة أن استغلال هذه القدرة كان ضئيلا لقرون عدة . وربما شكّا بترارك لما أصابه من إحباط لعدم قدرته على قراءة مخطوطة لهوميروس كان يحتفظ بها في خزائنه فقال : «أواه أيها الرجل العظيم ، كم أنا شغوف أن أسمعك تتكلم!»<sup>(٨)</sup> . لكن حتى بعد وقت طويل من بداية تعلم أوروبا لغة هوميروس ، فقد بقي شخصية غامضة يحيط بها التبجيل التقليدي ، وظل بالنسبة لدانتي «هوميروس الشاعر المهيمن»<sup>(٩)</sup> ، أكثر من كونه الشاعر المحاور المعزز على نطاق واسع وحميم . وأسباب هذا كثيرة ومعقدة ، ذلك أن البعث المبكر كان بصورة عامة مهتما باللاتينية ، لغته الحية ، أكثر من اهتمامه باليونانية . وحين تمت موازنة هوميروس بفرجيل ، وجد هوميروس دون المستوى ، وكان هذا في ناحية واحدة على

الأقل ، وذلك لأن فرجيل كان يعد منشئ الشعر الإيطالي الحديث ، وكان لابد من حماية فرص قيام تراث أدبي قومي على وجه التحديد<sup>(١٠)</sup> . وفي هذه الفترة الأولى كانت النصوص اليونانية التي استحوذت على معظم الانتباه ، هي مصادر الحكمة التي تكتنفها الأسرار ، بدءا بأفلاطون وانتهاء بهرمس ترسمجستس أو المثلث الحكمة\* ، لا هوميروس . ووفقا لما سنراه عما قليل ، فإن الحكم العام للعصور القديمة المتأخرة ، القائم على ما كان يعرضه الشعراء في الحقيقة من تلك الحكمة نفسها ، وإن تكن مغطاة بقناع المجاز ، كان يجب أن تؤدي بالعلماء إلى النزوع لاختيار النصوص التي يستطيعون البحث فيها عن الجمال المجرد . وحيث إن مزيدا من النصوص والنقوش والعملات وغير ذلك من المصنوعات اليدوية أصبحت معروفة ، فقد تحول العلماء عن القلة من مؤلفي الأدب الذين كانوا يمثلون قلب الدراسات اللغوية فيما قبل عصر النهضة ، إلى ما تعارفنا على تسميته بفروع المعرفة المساعدة : فاتجه الدارسون مباشرة إلى التاريخ القديم وعلم التقويم والقانون ، بحيث كان في وقائع الأخبار مايكفي بصورة عامة لشغل وقت وجهد حتى أولئك العمالقة مثل سكاليجر وكازوبون\*\* ومع حركة الإصلاح الديني فقط ولأول مرة منذ العصور الوسطى ، حدث أن صار نص إغريقي وحيد محورا للدراسة اللغوية الكلاسيكية ثانية ، لكن هذا النص لم يكن هو هوميروس ، وإنما كان هو العهد الجديد\*\*\* ، ذلك الذي قامت وسقطت سير وحضارات على صخرة تحريره وتفسيره<sup>(١١)</sup> .

ولقد كانت عمليات تحقيق أعمال هوميروس نادرة حتى القرن الثامن عشر<sup>(١٢)</sup> . ورغم أنه ترجم أحيانا كثيرة بصورة ما إلى اللاتينية وإلى العامية فيما بعد ، فقد بقيت المعلومات المفصلة عن شعره ملكية خاصة لحفنة من العلماء والشعراء لا تناقش<sup>(١٣)</sup> . ومع ذلك فإنه منذ نهاية القرن السابع عشر فصاعدا ، يصبح الجدل حول ميزات هوميروس وعيوبه - في فرنسا أولا ثم في إنجلترا وألمانيا بعد ذلك - أسلوبا من أساليب

---

\* الاسم الإغريقي للإله تحوت المصري ، حيث شبهوا به إلههم هرمس . وكان ربا للسحر والأسرار المقدسة . وكلمة ترسمجستس معناها المعظم ثلاثا أو مثلث الحكمة كما وصفه العرب (المترجم) .

\*\* إسحاق كازوبون (١٥٥٩ - ١٦١٤) لاهوتي بروتستانتي فرنسي وعالم في الكلاسيات (المترجم) .

\*\*\* الأناجيل الأربعة (المترجم) .

النقاش العام للأدب، بل للقيم الثقافية فضلا عن ذلك. وخلال عصر العقل، يتحلق الكتاب حول هوميروس في حشد شبيه بكثافة ذباب في نبع/ حيث يتواثب في حظيرة ضأن (عندما يجمعه حليب جديد) ويطن حول فوهات الدلاء المملوءة»<sup>(١٤)</sup>. وتعتبر شدة جدل القرن الثامن عشر عن هوميروس أحد أسباب الصعوبة الشديدة في تقديم تقرير عام موجز عن دوافع وبنية هذا البعث الهومري الثاني<sup>(١٥)</sup>. غير أن هناك أسبابا أخرى كذلك، ويكمن السبب الثاني في هذه الواقعة، وهي أن الكتاب من أصحاب وجهة النظر المخالفة يشاركون في معظم الأحيان في استخدام كثير من قائمة المصطلحات الرئيسية مثل فطرة وموهبة دون إدراك أن هذين المصطلحين كانا يستخدمان في مدلولين متناقضين. أما السبب الثاني والأخير فهو أن كثيرا من كتاب هذا العصر حتى المنهجين منهم يتجهون في سخط إلى التراجع عن آرائهم الأكثر أصالة ونفاذا في الصيغ التقليدية. ومن ثم فإن هذه المقالة يمكنها أن تقدم فحسب وصفا تخطيطيا متعمدا لما كان ذا خطر في واحد من أشد تحولات الثقافة الأوروبية تعقيدا، وسيقتصر نهجها بالضرورة على تقديم المخطط أو الأنموذج العام.

جاء في النشيد السابع عشر من الأوديسا أن أوديسيوس يدنو من بيته لأول مرة منذ عشرين عاما، يصحبه أوبايوس، راعي الخنازير. وقبل أن يدخل يتعرفه كلبه الهرم أرجوس على الرغم من ملابسه التي تنكر فيها وحاول أن يحويه، لكن يبدو أن هذا الجهد فاق قوة الكلب فسقط ميتا. ووصف هوميروس في هذا المنظر الشهير والمؤثر<sup>(١٦)</sup>، يؤكد حالة وهن الكلب، تلك الحالة التي تعد مع ما فيها من قوة الانفعال، أسلوبا سرديا أساسيا، لأنه دون هذا لم يكن من المستطاع تبديد التشويق الذي تسبب فيه هذا التعرف المبكر الذي حمل الخطر في طياته. يقول النص:

بينما كان سيده غائبا كان هو يرقد لهذا السبب محتقرا فوق كم من روث البغال والأبقار التي تكدست في أكوام أمام بواباته، حتى يتمكن خدم أوديسيوس من رفعها بعيدا لتسميد حقل كبير، وهناك رقد الكلب أرجوس عرضة للحشرات «ماحقة الكلاب».

(١٧/٢٩٦-٣٠٠)



ويرمز هجر الكلب إلى إهمال أهل الدار في غياب سيده ، ويؤكد ذلك وضعه فوق أكوام الروث (وضيعة أوديسيوس ، رغم كل ما فيها من ثراء ، تظل بسيطة على النقيض مثلا مما يخص كلا من نستور ومنلاوس من قصور أنيقة)<sup>(١٧)</sup> ، وابتلاؤه بالقراد ، وهي حشرات عادية من أجلها - وفي غياب تعبير ملحمي ملائم - ينحت هوميروس تعبير «ماحقة الكلاب hapax kinoraistes» وذلك على غرار تعبير «ماحق الروح Thumoraistes» .

وتشير شروح هذه القطعة وكذلك تعليق أوستاثيوس\* عليها بوضوح إلى النواحي التي كانت أشد جذبا في النص لانتباه علماء اللغة قديما وفي القرون الوسطى<sup>(١٨)</sup> . ومدخلهم هو مدخل لغوي إلى حد كبير . فالكلمات «محتقر» و«ماحقة الكلب» تفسر أحيانا بطريقة خاطئة<sup>(١٩)</sup> . والاستعمالات غير المعهودة لكلمات «غير مقدس» و«حقل» مشروحة . ويشار إلى استعمال صيغة الفعل الوصفي في المستقبل للدلالة على القصد «لكي يسمّدوا» ، وهجاء المصطلحات التقنية ومعانيها «لكي يسمّدوا» موضحة ، والكناية عن الصفة في «ماحقة الكلب» تسبب أعظم اضطراب على نحو بين : لقد حاول أعظم الباحثين القدامى عبثا تحديد نوع الحشرة التي كان يقصدها هوميروس ، أهى ذباب الكلب أو القراد أو بعض أنواع أخرى من الحشرات الضارة التي من أجلها وضع هذا المسمى التقني ، ويحل أحد فروع التفاسير المشكلة بإعلانه أن الحشرات هي نفسها التي تسمى Tzibikia في لغة الحديث اليونانية العادية السائدة في القرون الوسطى .

ومن الواضح أن هوميروس كان يستخدم في جانب منه على الأقل ككتاب مدرسي لإطلاع الطلاب على مبادئ لغة أجنبية . وظل التفوق في الأسلوب الشعري المميز للأدب الإغريقي الكلاسي مطلبا أساسيا من أجل مستقبل وظيفي ناجح في المجتمع الإغريقي اللاحق ، وذلك لعدة قرون بعد أن تطورت لغة الحديث الإغريقية إلى لغة ذات نطق مختلف جدا ، بل حتى إلى أجرومية مغايرة بعض الشيء . ويبدو أن

---

\* أوستاثيوس السالونيكى توفي عام ١١٩٣ وهو عالم كلاسيات بيزنطي ومؤلف تعليقات على هوميروس وعلى ملحمة ديونيسيوس الجغرافية وعن بندار (المترجم) .



الدراسة الإغريقية والبيزنطية المتأخرة للأدبيات الكلاسيكية القديمة ، قصد بها في المقام الأول أن تكون موضوعا لتدريب بيروقراطيي المستقبل من رجال الدولة والكنيسة على التكلف المعقد لليونانية الفصحى المصطنعة . وهوميروس بوصفه أول مؤلف تدرس أعماله في المدارس (وربما كان آخر مؤلف يدرسه كثير من الطلاب) كان موسوعة أولية لليونانية القديمة ، وهو رأي سرعان ما نزع بلا ريب إلى اتجاه يفضي إلى ما ينافي العقل ، نظرا إلى أنها رغم كل شيء لم تكن يونانية هومرية ، بل كانت بالأحرى أتيكية كلاسيكية لكتاب نشر القرن الرابع العظام - مثل أفلاطون وديموسثينيس\* - والتي كان اليونانيون المتأخرون يتعلمون محاكاتها . وقد راح أكثر من عالم بيزنطي يدعي أن هوميروس كتب نسخة مبكرة باللهجة الأتيكية ، أو يستخرج استعمالات أتيكية من اللغة الفنية الهومرية (٢٠) .

وهناك وعي ضمني بحدوث تغير تاريخي في هذه الشروح «القديمة» ، ولكن حيث إن التوالي الزمني مفهوم بصفة جوهرية على نمط الاختلاف اللغوي ، وحيث إن الغرض من التعليم هو تقليل مثل هذا الاختلاف قدر المستطاع ، فإن ذلك التغير يكون غامضا عند الترجمة . وبذلك تكون مصداقية هوميروس المستمرة مصونة من أن توضع أبدا موضع شك . وفضلا عن ذلك ، فإنه بوصفه مؤسسة للتعليم ، لا يمكن اعتباره خزانة للغة اليونانية الصرفة فحسب ، بل مصدرا أساسيا لكل المعرفة الإنسانية أيضا . ومع ذلك ، فلو كان من المحتمل أن يتحول معظم الطلاب عن عدم مواصلة دراسة أرسطو وبطليموس وجالينوس\*\* ، فإنهم عندئذ سيجنون على الأقل الفائدة من تعليمهم الأولي بالتعرف على المتن الذي استخرج منه الكتاب اللاحقون أي حقائق عرفوها عن علم الكونيات والفلك والطب . وفي نصوص

---

\* ديموسثينيس (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) رجل دولة أثيني وخطيب ومناوئ دائم لنفوذ مقدونيا على اليونان (المترجم) .

\*\* الأول هو كلوديوس بطليموس من القرن الثاني الميلادي ، فلكي ورياضي وجغرافي يوناني . وكانت مادته الجغرافية تدرس في كتاب مدرسي حتى اكتشافات القرن الخامس عشر الميلادي . وقد بقي نظامه كما شرحه المجسطي مسلما به إلى أن تطور نظام كوبرنيك . أما الثاني فهو كلوديوس جالينوس ، يوناني عاش في القرن الثاني الميلادي وكان طبيبا ومشتغلا بالتشريح والفسولوجيا . وظل ذا تأثير قوي حتى عصر النهضة (المترجم) .

قديمة سابقة كنص «القصص الرمزي الهومري» لهرقليطس، والنص الزائف المنسوب لبلوتارخ «عن حياة وشعر هوميروس» نجد الدعوى الملحة بأن كل العلوم مستمدة أساسا من هوميروس<sup>(٢١)</sup>، وتستمر هذه الاستراتيجية لتبرير المنهج التعليمي إلى حد كبير دون اعتراض خلال العصر البيزنطي، ويبدأ أوستاثيوس شروحه لهوميروس بتبني تلك العبارة القديمة المتكررة التي تشبه هوميروس بالمحيط، فكما أن كل مصادر الأنهار تنبع من المحيط، كذلك تنبع كل مصادر العلوم من هوميروس<sup>(٢٢)</sup>.

ولا ريب في أنه للوهلة الأولى، لا يبدو أن لدى هوميروس الكثير الذي يعلمنا إياه عن علم الطبيعة والعلوم الأخرى. والدعوى بأنه على العكس، قد علمنا، كان لابد أن يدعمها الأسلوب الذي يلزم الطالب بأن يتقل إلى ما وراء نطاق الوهلة الأولى، خاصة، أن تلك الوهلة الأولى ذاتها كان من المحتمل جدا أن تكشف عن سلسلة الأحداث العرضية التي بدا فيها هوميروس - ذلك الذي كان من المفروض أن يقدم الطريق المستقيم تجاه الأداء الصحيح والمعلومة الصحيحة - بدا بدلا من ذلك مبعثرا العوائق على هيئة انتهاكات فاضحة لذوق المجتمع وللفضيلة الأخلاقية وللمذهب الفلسفي، بل حتى للعقيدة المسيحية. هل ضحكت الآلهة عندما اكتشف هيفايستوس وجود آريس في الفراش مع أفروديت؟\* ولم يكن هوميروس منغمسا على الإطلاق في هو عابث أو تدنيس للمقدسات بلا ورع، بل كان على العكس يبرهن على أن الحرفي عندما يضيف الرقة واللفظ إلى صناعته الحديدية فالنتيجة تكون سارة جدا<sup>(٢٣)</sup>. ولقد أبقي التأويل المجازي على مكانة هوميروس الممتازة في المنهج التعليمي، لإتاحة الفرصة فقط للمدرس النابه لأن يبين أن كل المواد الأخرى كانت بالفعل متضمنة في هذا المنهج، بل أيضا بإزاحة الاعتراضات الممكنة على هذا الاستعمال لنص ألف في الواقع لأغراض متباينة جدا، ولجمهور مختلف جدا. وفي كلا الاتجاهين حال قناع المجاز دون الاعتراف بالفارق التاريخي.

---

\* هو إله النار والحدادة في الأساطير اليونانية وحامي الصناعات والعمال اليدويين، وهو الإله الوحيد الذي صورته الفنانون وهو يعمل في ورشته - كان ابن زيوس وهيرا، ويقال إنها ألقيا به من فوق قمة الأوليمب عندما ولد معوقا أو كسيحا. تزوج أفروديت وأنجب منها إله الحب إيروس، ولكنها خانتها مع إله الحرب الجميل المدمر آريس الذي يحتمل أن تكون قد أنجبت منه ابنتها إيروس (المراجع).

ولكن كيف استطاع شاعر فرد، مجرد إنسان، أن يصبح أستاذا للمعرفة في كل المناحي . . بشرية وإلهية؟ . لم يخالج اليونانيين أي شك في هذا الصدد: كان هوميروس يهبط عليه إلهام سماوي، وفي شعره تكلم صوت الحكمة العلوية عن أشياء تخفى على طبقات العامة الجاهلة، وتتكشف فحسب للقلة المطلعة. وتلازم لغة ديانات الأسرار غامضة التأويل المجازي، ربما منذ بداياته الأولى، وبقينا خلال العصور الوسطى، وتقدم مرادفا دينيا للحكايات الخرافية عن ميلاد وطفولة هوميروس الخارقين، ويكتشف كلاهما في وقت متأخر مثل اكتشاف أوستاثيوس<sup>(٢٤)</sup>. وما يجب تأكيده في هذا السياق، هو أنه بقدر ما بين عقيدة الإلهام السماوي لهوميروس وتقنية التفسير المجازي لشعره من تضارب في الثقافة الإغريقية، فإن إحداهما في الواقع لتترتب على الأخرى، فلو لم يكن هوميروس ملهما من السماء، ما استطاع أحد الادعاء بأنه يفسر كل مجازات الحكمة التي تم الكشف عنها في شعره. وبالعكس، فإن أفضل دليل على إلهامه، هو أنه كان عامرا بالمجازات. وعلى هذا فإن لونجينوس يستطيع من جهة تشبيه هوميروس بكهنة البيثون\* بمعبد دلفي، فهو محسوس بضباب مقدس، ويطلق نبوءات كما لو كان ملهما. وهو يستطيع من جهة أخرى إعلان أن معركة الآلهة الجليلة والمروعة، يجب نبذها على أنها كفر ما لم تؤول مجازيا<sup>(٢٥)</sup>، ويحدد بروكلوس\*\* -وهو من الأفلاطونيين الجدد- تلك الأشعار التي تتطلب بإصرار تأويلا مجازيا لكونها أكثر الأجزاء إلهاما في شعر هوميروس<sup>(٢٦)</sup>.

وحين نزرع هوميروس غربا في أثناء بداية النهضة حمل معه كجزء من متاعه هذه الرابطة من التصورات العميقة بين المجاز والإلهام. ولم يفكر العلماء الإيطاليون الذين رحبوا بأحدهما، في مناقشة الآخر، وهكذا فإن ملاحظات بوليشان\*\*\* التي ذيل بها

---

\* البيثون في الميثولوجيا الإغريقية حية عظيمة خرجت من الوحل بعد الفيضان العظيم الذي أرسله زيوس لعقاب البشرية على ما ارتكبت من شر. وتروي الأسطورة أن الحية سكنت كهفا في جبل برناسوس، وقد استطاع أبوللو قتلها بعد بضعة أيام من ظهورها. وتمثل هذه الحية الضباب وسحب البخار التي تتصاعد من البرك والمستنقعات ثم تبددها أشعة أبوللو التي هي أشعة الشمس (المترجم).

\*\* بروكلوس فيلسوف يوناني من الأفلاطونيين الجدد، عاش في القرن الخامس الميلادي (المترجم).  
 \*\*\* بوليشان politician شاعر فلورنسي ومن أتباع الحركة الإنسانية عاش في القرن الخامس عشر الميلادي (المترجم).



ترجمته للإلياذة في السبعينيات من القرن الخامس عشر تمزج بلا تحفظ إطرء البلاغة الملهمة لشعر هوميروس بالتأويلات المجازية لتفاصيله . وفيما يتعلق بهذه التأويلات ينوه بوليشان في استحسان بشروح أحد قدماء الأفلاطونيين الجدد والذي وصف هوميروس بأنه «أشبه بمحيط رائع ضخم بلا حدود»<sup>(٢٧)</sup> . والأفلاطونيون الجدد الفلورنسيون هم أنصار معروفون بالاحتفاء والحماسة منذ البداية لكلا المبدئين ، بيد أن آراء كآرائهم في هذا الخصوص دامت عدة قرون . وفي منتصف القرن السادس عشر، أثنى أحد الدارسين على المحاضرات المجازية الشهيرة التي ألقاها جان دورات في كوليج دي كوكريه وكوليج رويال عن هوميروس بوصفها إنتاج «الشارح الوحيد لهوميروس وأفضلهم»<sup>(٢٨)</sup> . ولقد ردد أرازموس\* الصورة المحيطية لموسوعة هوميروس واصفا إياها كما لو كانت محيط كل مجالات المعرفة، مدعيا أنه «كالكتاب المقدس تماما، الذي لا يُسمن كثيرا لو استمسكت بحرفيته، كذلك يكون شعر كل من هوميروس وفرجيل مفيدا لك فحسب لو فهمته كلية على أساس مجازي»<sup>(٢٩)</sup> . وفي وقت متأخر من عام ١٧٠٤ ، كان جرهارد كروزه يدعي في عمله المهم المعنون «هوميروس اليهودي أو تاريخ اليهود الذي كتبه هوميروس في الأوديسا والإلياذة مع أسماء وتعاليم يهودية» أن شعر هوميروس كان تعبيرا مجازيا للتاريخ المقدس ، إنه «صورة من الكتاب المقدس» : فلقد حكى الإلياذة قصة حصار بني إسرائيل وتدمير مدينة أريحا، وروت الأوديسا عن حياة آباء الجنس البشري وهروب لوط من سدوم، وعن وفاة موسى ، لقد بدل هوميروس من الأزمنة وأدخل بعض الوقائع والقصص العرضية الشعرية<sup>(٣٠)</sup> .

لكن التاريخ تجاوز كروزه بالفعل . ففي السنة نفسها التي نشر فيها إنتاجه اللاهوتي في دورترخت ، أعلن جوناثان سويفت\*\* في الطبعة الأولى من «حكاية مركب قديم» التي نشرها غفلا من الاسم ، سخريته من الآراء التي تدور حول موسوعة هوميروس ، وذلك بشكواه من أنه «بقراءة كتاباته مع أقصى تدقيق معتاد

\* دزيدريوس أرازموس أو جيرهارد جيرهاردز هولندي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي من أتباع الحركة الإنسانية وقاد حركة النهضة في أوروبا الشمالية (المترجم).

\*\* جوناثان سويفت إنجليزي أيرلندي (١٦٦٧ - ١٧٤٥) كاتب ساخر ورجل دين ، ومن أعماله رحلات جلفر (المترجم).



بين المفكرين المحدثين ، لم أستطع إطلاقاً أن أهتدي إلى أي شيء مفيد عن بنية تلك الأداة النافعة في كل شيء» ، وأشار إلى «جهل الشاعر الفاضح بالقوانين العامة لهذا العالم وجهله بمذهب كنيسة إنجلترا ونظامها»<sup>(٣١)</sup> . والواقع أن يكون قد ألقى قبل ذلك بقرن بشكوكه حول التفسيرات المجازية لهوميروس حيث يقول :

في كثير من المواجهات المماثلة ، أفضل الاعتقاد بأن الخرافة هي التي كانت في البداية وأن الشرح تم استنباطه ، عن أن يكون المغزى الأخلاقي هو البداية التي وضع إطار الخرافة على أساسها . ذلك أني أجد أن الخيلاء القديم لدى كريسيبوس هو الذي أضناه بالجدال الضخم لتثبيت مزاعم الرواقين عن خيالات الشعراء القدامى ( . . . ) [على الرغم من أن مدارس اليونانيين اللاحقة جعلت منه (هوميروس) نوعاً من الكتب المقدسة] ، ومع ذلك ينبغي على في النهاية أن أعلن دون أي صعوبة أن خرافاته لم يكن لها عنده أي معنى باطني<sup>(٣٢)</sup> .

و لقد كان التطور الحاسم المؤثر في آراء هوميروس من القرن الخامس عشر وحتى نهاية القرن السابع عشر هو الانحطاط التدريجي للفعالية المنسوبة إلى التفسير المجازي . وكان من وراء ذلك عدة أسباب هي : التحرر التدريجي لفقه اللغة الكلاسيكية في عصر النهضة من موروثة البيزنطي في أمور متنوعة تنوع نطق الجدول التقويمي الإغريقي والقديم ، وتطور المدارس الفلسفية الجديدة التي قللت من جاذبية الروايات الرواقية والأفلاطونية الجديدة عن هوميروس ، وفيض الاكتشافات العلمية التي جعلت من سبق هوميروس للفيزياء الأرسطية والطب الأبوقراطي أمراً لا أهمية له ، ولعل أكثر هذه الأسباب هو النقد العام للأساليب المجازية المرتبط بحركة الإصلاح البروتستانتي . ولقد شهد القرن السابع عشر نهوض علم تفسير الكتاب المقدس ، وليس هذا فحسب ، بل شهد معه كذلك انحدار الأساليب المجازية<sup>(٣٣)</sup> .

لقد أدى غياب الصور المجازية بشجار القدامى والمحدثين الذي نشب في فرنسا في نهاية القرن السابع عشر ، أدى به إلى أن يكون مختلفاً عن أي شيء كان قد سبقه<sup>(٣٤)</sup> . ومن قبل وفي العصور القديمة ، قامت مناظرات عارض فيها الذين أحبوا فقط أقدم الشعراء ، أولئك الذين دافعوا عن الكتاب المحدثين :

فرسالة هوراس ١ / ٢ إلى أغسطس التي عُرضت فيها بقوة قضية الحداثة ، تبين رغم المظاهر الخارجية أن برو Perrault وفونتيل Fontenell\* كانا مجازين بوساطة حكم قديم<sup>(٣٤)</sup> . وفي عصر النهضة كان إبراز التباين بين الشعراء الإغريق وخاصة هوميروس وبين الشعراء الأكثر حداثة مثل فيرجيل ، ونقد الشعراء الأول لانتهاكاتهم للذوق واللياقة اللذين كان الشعراء الآخرون يقومون بالحفاظ عليهما ، كان هذا موضوعا نقديا أدبيا ، موضوعا مصورا تصويرا جيدا في نظريات فيدا وسكاليجر الشعرية على سبيل المثال<sup>(٣٥)</sup> . لكن طالما بقي المجاز طريقة قابلة للتطبيق بشكل عام ، فقد ظلت مكانة هوميروس بمعزل عن أي من الأخطار التي تعرض لها مثل هذه المناقشات . وليست كل هفوة من هفوات هوميروس يمكن أن تفسر دائما تفسيراً مجازياً على سبيل اليقين ، ولكن ليست كل هفوة في حاجة إلى ذلك ، فالحقيقة أن معظم الفضائح المخزية والشهيرة أمكن تنفيذها بطريقة موفقة ، كما أن الإصدارات السرية الغامضة للحكمة الموحى بها كانت تعني أن الارتباكات الأقل شأنًا يمكن تركها وشأنها دون أن تعرض قيمة الكل للخطر . ولهذا فإن أوستاثيوس لا يرى حرجاً في قبول إشارة الأوديسا إلى أكوام الروث أمام القصر ، حيث إن هذه عادة نمطية من عادات هوميروس في إقحام عناصر واقعية من الحياة اليومية في شعره (أوستاثيوس ١٧ / ٢٩٨) . وخلال القرن السابع عشر يُبرز مترجمو هوميروس الإنجليز مثل هذه اللامبالاة المتعلقة باللغة السوقية والموضوعات الأكثر فجاجة ، . فلتأمل على سبيل المثال ترجمة تشابيان\*\* لهذه القطعة :

وفي غياب مليكه ، وبعد أن فقد دوره ،

أقعى في مذلة تامة في الزريبة ،

---

\* الأول هو شارل بورو مؤلف فرنسي (١٦٢٨ - ١٧٠٣) اشتهر بحكاياته الخرافية عن الحب كسندريلا والجمال النائم وغيرها . أما الثاني فهو برنار لوبرفييه دي فونتيل كاتب فرنسي (١٦٥٧ - ١٧٥٧) وكان من مؤيدي النظرة العلمية الحديثة ومعارضتها للأفكار الخارقة للطبيعة بالنسبة للعالم (المترجم) .

\*\* جورج تشابيان كاتب مسرحي وشاعر إنجليزي (١٥٥٩ - ١٦٣٤) اشتهر بترجمته لهوميروس (المترجم) .

أمام مربط الثور وباب مزود البغال ،  
ليحفظ الملابس بعيدا عن أيدي الفلاحين ،  
وبينما كانوا يضعون حدا لأراضي أوديسيوس  
كان الكلب ينهال عليه القراد (٣٦) .

والحقيقة القائلة بأن شرود تشابيان بعيدا عن المعنى الأصلي ربما يُعزى خطأ إلى ذوقه ، ليس اعترافا بالسبب الحقيقي الذي أوقعه في هذا الخطأ ، وهو خطأ صريح من أخطائه الملازمة له . ألم يجعل شخصية أوديسيوس تمضي في شكواها في البيتين التاليين «كلب كهذا ينبغي أن يكون له مرقد» / فوق كومة روث كهذه» (٣٧) . ويبدو أن أوجيلبي (٣٨) وهوبز\* (٣٩) خليفتيه في القرن السابع عشر لم يُظهر أي منهما أدنى حياء فيما يتعلق بالمقاطع الأحادية الأنجلوسكسونية بصورة شاملة مثل «روث» و«قراد» و«براغيث» .

ولا شك أن كون الأمور لم تعد بعد بسيطة جدا بعد عراك القدامى والمحدثين ، إنما يتضح بإلقاء نظرة سريعة على ترجمة ألكسندر بوب لهذه المقطوعة ، إذ إنه يشعر رغم رفضه القوي لقيود برو Perrault ، أنه مجبر مع ذلك على الارتقاء بأرجوس\*\* إلى مقاطع لاتينية متعددة مناسبة في رقة :

الآن ، وقد تُرك عرضة لجحود الإنسان ،  
رقد بلا مأوى ، مهملا ، في الطريق العام ،  
وحيث نشر السهاد الوافر فوق الركाम  
القدر مع الحيات ، احتل فراشه الوضع (٤٠) .

---

\* الأول هو جون أوجيلبي (١٦٠٠ - ١٦٧٦) مترجم إنجليزي لفرجيل وهوميروس وغيرهما . والثاني هو توماس هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٩) فيلسوف إنجليزي وترجم لهوميروس في شكل رباعيات (المترجم) .  
\*\* أرجوس في الأصل مارد ذو مائة عين قتله هرملس فانتقلت عيسونه إلى ذيل الطاووس (المترجم) .



ماذا حدث في غضون ذلك؟

إن كتاب برّو «تشابه القدامى والمحدثين» لا ينكر في أي مكان أن هوميروس شاعر عبقرى، بل إن برو بخلاف ذلك ينهي الجزء الأول من عمله برسالة شعرية إلى فونتيل عنوانها (عبقرى)، وهي ترنيمة صادقة إلى «هذه النار، هذه الشعلة المقدسة/ روح روحه ونفس نفسه/ (. . .)/ الغضب المقدس الجنون الحكيم/ وكل المواهب الأخرى التي تشكل عبقرى» ضارباً المثل في إسهاب أشد وتفاصيل أدق بهوميروس نفسه الذي يكتب عنه، فيقول إنه رغم أخطائه الكثيرة فهو «معبود في كل مكان، وكتابات في كل مكان تخلب ألباب الناس بسحر لا مهرب منه»<sup>(٤١)</sup>. أما ما ينقص كتابه «تشابه» في الواقع فهو أن التفسير المجازي بأي معنى على الإطلاق يمكن تطبيقه بطريقة مجدية على شعر هوميروس. ففي الجزء الأول، يسخر الأب (رئيس الدير) المتحدث باسم المعاصرين الراديكاليين من ميل أولئك الذين يحملون كثيراً من التوقير للمقدماء للجوئهم إلى الرمزيات فيقول: «أمر مضحك أن نرى نوع المجازات التي يلجأ إليها هؤلاء الشراح حين يطيش صوابهم، فهم أحياناً ما يتجاوزون الحد بادعائهم أن سر حجر الفلاسفة يختفي في طي حكمة رمزياتهم، وأطياها الغامضة» (١/ ١٥ = ١٠٤). ولكننا لو توقعنا من الرئيس المنافح عن القدامى أن يشهر هذا السلاح حين يُكره على الدفاع عن نفسه، فسوف نصاب بخيبة أمل شديدة. وقد جرؤ الرئيس مرة واحدة فقط على الاستنجاد بالمجاز لتبرير ارتباك هوميري على هذا النحو:

الأب: [ . . . . . ] دعونا نمض في اختبار العواطف والأفكار التي زخرف بها هوميروس قصيدتيه. ففي الكتاب الأول من الإلياذة يقول فولكان لأمه جونو\* إنه يخشى أن يضر بها جوبيتر. وهذا أمر غير لائق بالآلهة ولا بهوميروس.

الفارس: لسوف يسعد الفلاحون حين يعلمون بهذه القطعة، ويرون أنهم يشبهون جوبيتر حين يضرّبون زوجاتهم.

\* فولكان هو إله النار عند الرومان ويناظره هيفايستوس عند اليونان. جوبيتر عند الرومان ملك وحاكم آلهة الأوليمب، ويناظره زيوس عند اليونان. أما جونو فهي عند الرومان ملكة آلهة الأوليمب، ويناظرها عند اليونان هيرا أخت زيوس وزوجته (المترجم).



الرئيس: ألا تعلم ياسيدي الأب أن في هذه الكلمات سرا؟

الأب: هكذا يقولون إن هوميروس كان يعني بهذا أن الرعد يضرب الهواء ويهزه بعنف شديد. ذلك أن جوبيتر هو إله الرعد وجونو هي إلهة الهواء.

الفارس: حين تمطر السماء والدنيا مشمسة في الوقت نفسه يقول الأطفال إن الشيطان يضرب زوجته، وحين ترعد يقول هوميروس إن جوبيتر يضرب زوجته. وأرى أنه لا يوجد فرق كبير. وهكذا يا سيدي الأب، دعنا نتقل إلى شيء آخر.

(٣/ ٥٥-٥٦=٢٩٧-٢٩٨)

والواقع أنه لا هيفايستوس\* هوميروس قلق من أن زيوس\* قد يضرب هيرا\*، ولا أحد من العلماء فيما يبدو قد اقترح أي شيء بالنسبة للتفسير الغريب للرئيس، والذي يتصل بالظواهر الجوية. بيد أنه لا فرق في هذا: فرفض الفارس المتسم بالازدراء للتفسير المجازي الذي لا يفضل خيالات الأطفال، هو رفض عنيف، والرئيس لا يقبل التحدي ولا يحاول مرة أخرى أبدا أن يفند قطعة بهذه الطريقة.

ونظرا لأن المجاز قد أصبح الآن مجرد حروف ميتة، فهو شيء لم يعد حتى أشد المدافعين عن القدماء يعالجونه بجدية، ولا في باريس على الأقل. ولكن إذا لم يعد في الإمكان تبرير الارتباك بالرجوع إلى الإلهام السماوي الذي يرفع هوميروس من محيطه البشري ويضمه إلى أسرار الآلهة، فإن النتيجة المباشرة هي إعادة هوميروس إلى التاريخ البشري: فلا يعود مستودعا للحكمة السرمدية، إنسانا صادقا صادقا عاما وخالدا، ويصبح هو وعصره جزءا من السلسلة التاريخية المتصلة نفسها، والتي تعد الحداثة ببساطة جزءا منها لاحقا. فكل المراحل التي في هذه السلسلة المتصلة خاضعة للقواعد نفسها: فقدمى برؤ ومحدثوه، جميعهم يتفقون على أن الطبيعة الحقيقية، وهي الأرضية الأساسية لكل التجارب الإنسانية، هي دائما وفي كل مكان الشيء نفسه<sup>(٤٢)</sup>.

وبناء على ما تقدم، فإن من السطحية أن نحول ذلك الشجار أو النزاع إلى مناظرة حول تفضيل قدامى الشعراء أو محدثيهم، وما إذا كان يتحتم على الشعراء المحدثين

---

\* راجع الهامش السابق (المترجم).

اتباع القواعد المستمدة من النماذج القديمة، أو التحرر منها كي يضعوا هم مبادئهم الخاصة بهم. ولا ريب في أن النزاع كان يدور حول هذه الأمور، ولكنه كان أكثر عمقا من هذا، لقد كان جدالا حول بنية التاريخ البشري، تتعارض فيه رؤيتان الواحدة مع الأخرى عن العلاقة بين الطبيعة البشرية والحرية الإنسانية.

كان التاريخ بالنسبة لأنصار القدامى ارتدادا عن التجسيد الفريد لنظام الطبيعة. فالطبيعة في اطرادها المنظم قدمت النموذج الممكن للنجاح الإنساني الحقيقي: ونظرا إلى أن نظام الطبيعة عند الشعراء الكلاسيين العظام قد تطابق بالكامل مع نظام الإنسان، فإن الكمال الفني لديهم والتطابق الكامل بين الإنتاج والقاعدة، قد تم إنجازه بالفعل. وقد ميز الفاصل التاريخي نجاحهم الهين بغير مجهود، عن جهود المحدثين الشاقة: فعبء الهوة التي فصلت الماضي عن الحاضر، أمكن للجسر المقام فوقها عن طريق المحاكاة التي قام بها المحدثون، إعادة الوحدة للزمن الإنساني، ومن ثم لم يكن خيارا جماليا فحسب، بل كانت أيضا التزاما أخلاقيا. إن التقويم الزمني في التاريخ كان قدرا: فبالنسبة للقدامى فحسب، توافقت حرية الإرادة مع الضرورات الملحة المتضمنة في قوانين الطبيعة توافقا تاما، وصار معنى أن تحيا بعدهم، هو أن تكون حرا في الاختيار لا أن تتبع القدامى، ولو كان الإنسان في الواقع شديد الحمق، أو لو فضل محاكاتهم، فقد حكم على نفسه بالتخلف عنهم. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تضع مدام داسيه Dacier كتابا بعنوان «عن أسباب فساد الذوق»، وهي التي رأت نفسها نصيرا مدافعا عن القدامى في الحرب الهوميرية التي نشبت بعد جيل من كتاب التشابه لبرو.

أما مؤيدو المحدثين، فقد شاركوا في وجهة النظر التي ترى أن الطبيعة وحدها هي التي تستطيع أن تضمن النجاح، بيد أن تحقيق ذلك النجاح في نظرتهم العلمانية للتاريخ كان مستردا من لحظة فريدة في الماضي، وملقى به بدلا من ذلك في المستقبل بوصفه الهدف الذي يمكن تحقيقه بالفعل الإنساني. ومن ثم لا نجد لديهم الإيمان بالكمال، بقدر ما نجدهم مؤمنين بإمكان تحقيقه من خلال الإتيقان في العمل<sup>(٤٣)</sup>. فلا يثير الدهشة نتيجة لهذا أنهم أكدوا على التقنية والعلوم، نظرا إلى أن التقدم الذي حدث في هذه المجالات منذ عصر النهضة كان غير قابل للجدل. وفي حين فسر

معارضوهم مذهب الهوية الأبدية للطبيعة تفسيرا أخلاقيا باعتبار أنه يؤدي إلى الصدق الكلي للقواعد المستمدة منها، فقد فسرها المحدثون تفسيرا عُلْيَا: بأنه مادامت الطبيعة دائما هي الشيء نفسه، فلا بد أيضا أن يكون الإنسان مثلها كذلك، لأنه نتاج الطبيعة. ولهذا كان النجاح دائما ممكنا: فالحاضر في أقل القليل كان له وضع ليس أدنى على الإطلاق من وضع الماضي. واللاحق ليس بالضرورة أسوأ من السابق، بل إنه قد يكون بالفعل أفضل من ناحية واحدة على الأقل: فجمهور المحدثين كان بإمكانه أن يختار عدم محاكاة القدامى، بل البناء فوق إنجازاتهم في الحالات التي تكون فيها الإضافة بالتراكم ممكنة، بأن يكرروا نجاحاتهم و يتحاشوا أخطاءهم، كي يتعجلوا بذلك إحراز الكمال<sup>(٤٤)</sup>. لقد كان برّو من الناحية الرمزية هو الذي فجر طلقة استهلال النزاع في قصيدة ألقاها أمام الأكاديمية الفرنسية التي كان عضوا فيها.

من الذي كسب معركة القدامى والمحدثين؟ ينزع الدارسون إلى الادعاء بأن واحدا من الطرفين قد انتصر (لكنهم لم يكونوا متيقنين من هو ذلك الطرف)<sup>(٤٥)</sup>. بيد أن كلا الوضعين في الواقع كان من المتعذر الدفاع عنهما. فقد كان فريق القدامى معوقا، وهو تعويق لم يكن سببه فقط عدم قدرة الفريق على تقديم أية حجة قوية مؤثرة ضد نموذج تفوق المحدثين، وهو التقدم التقني والعلمي، ولم تكن دعاوى المحدثين واهية فقط لأنهم فشلوا في التمييز بين العلوم والإنسانيات، وفي معرفة أن التقدم في أحدهما لا يستتبعه التقدم في الآخر. لقد كانت المشكلة الحقيقية أعمق من هذا. فاستعصاء المجاز الذي افترضه كل من الطرفين مسبقا، يعني أن هوميروس لا بد أن يكون مفهوما بصورة كاملة في ثنايا التاريخ البشري. ولكن لو كانت حكمته بسبب ذلك غير خالدة وإنما محدودة، فكيف استطاع مؤيدو القدامى تبرير دعوى أن إنجازاته الفني كان صالحا بشكل عام، لدرجة يمكن معها محاكاته فحسب لا نقده؟ ووفقا لما تكشففت عنه مناقشة برو لأرجوس لم تعد عمليات إفساد الذوق مقبولة.

الأب: هذا الكلب كان يرقد فوق كومة روث أمام باب قصر عوليس (أوديسيوس).



الفارس: كومة روث أمام باب قصر!

الرئيس: لم لا؟ بما أن أعظم ثروات الأمراء في تلك الأيام كانت تتكون من الأرض والحيوانات، فليس غريبا أن توجد أمام أبوابهم أكوام من الروث.

الفارس: إنني أفترض هذا: لكن عليك أن تتفق معي على أن أمراء تلك الأيام كانوا يشبهون الفلاحين في هذه الأيام<sup>(٤٦)</sup>.

وبدفاع الرئيس نفسه بتلك الوسيلة عن أكوام السباد أمام قصر أوديسيوس بوصفها سمة من سمات تلك الأيام، فإنه بذلك يكون قد أخضع مضمون هوميروس لتأثير الظروف البدائية، والتي بطلت في العالم الحديث (في باريس على الأقل، إن لم يكن أيضا بين الفلاحين). وإذا كان المضمون بدائيا، فأى سبب هناك يدعو للتفكير في اختلاف الشكل عنه؟ إن الرئيس لا يبدي استجابة لاعتراضات الفارس والأب، ذلك أنه لا توجد استجابة ممكنة في إطار حجته، ومع ذلك فإن المحدثين في الواقع لا يواجهون صعوبات أقل، ذلك أن الطبيعة لو كانت هي نفسها دائما، ولو أن النجاح دائما ممكن، فما حاجة التاريخ البشري إلى الإصلاح؟ ولقد كان تراكم المعرفة والتحسين المطرد الذي أقره المحدثون في تناقض جوهري مع فرضيتهم التي تذهب إلى أن سبب التفوق البشري كان عاملا غير بشري لا يخضع للتغير التاريخي. ولو كانت العبقريّة دائما ممكنة لكان هوميروس إذن عبقريا، ولكان برو كذلك: لكن لو أمكن الدفاع إطلاقا عن الادعاء بأن برو كان هو العبقري الأعظم، فلن يتيسر ذلك إلا من خلال الاعتراف بتحسين الظروف الاجتماعية بين عصري هوميروس وبرو. ولكن إذا قبلت تلك الدعوى كعامل حاسم، فكيف يمكن للطبيعة الثابتة دائما أن تكون وحدها هي العامل الحاسم؟

إن الطريق المسدود الذي كان من المحتّم أن يؤدي إليه النزاع الفرنسي بين القدامى والمحدثين لم يمنع القضية -على العكس من ذلك- من الاستمرار في إحياء الصالونات الفرنسية طوال أجيال. غير أنه كان يعني أن التقدم الحقيقي في الجدل كان يمكن تحقيقه فقط عن طريق نقله عبر القناة الإنجليزية، ذلك أن الإنجليزية تختلف عن الفرنسية في احتوائها على أمثال كل من شيكسبير ونيوتن، وإذا كان أديسون قد قدم «ابن بلدنا شيكسبير» كمثال إنجليزي وحيد، يوضع بعد هوميروس



والعهد القديم كأول وأعظم نوع من العبقرية ، وهي العبقرية الفطرية ، «لهذه القلة  
[ . . . ] التي قدمت بقوة الموهبة الفطرية ودون عون من فن أو تعلم - قدمت أعمالا  
كانت بهجة أزمتههم وأعجوبة الأجيال»<sup>(٤٧)</sup> ، فلم يتردد جيمس طومسون\* كذلك  
في قصيدة مديحه «في ذكرى السير إسحاق نيوتن» ، في أن يتساءل :

هل صور أبدا شاعر إنسانا رقيقا كهذا على الإطلاق ،  
حالما في الأيك الهامس بجوار الجدول ذي الصوت الأجش!

أو نبيا ، لنشوته يتنزل الفردوس؟

الشمس الغاربة والسحابات المتقلبة ،

لا تزال تعلن حتى الآن :

- وقد شهدت جرينتش من عليائك الرائعة -

ما أصبح وما أجمل قانون انكسار (الضوء) .

ويختتم القصيدة بهذا الابتهاال :

أواه ، انظر إلى من هم دونك في شفقة

إلى الجنس البشري ، الجنس الضعيف الواهن!

ارفع من روح عالم هابط!

وعلى بلدك المحزون ، نصّب نفسك زعيما ،

وكن عبقرها المنادى به وانفض بتعليمها ،

وصحح سلوكها ، وألهم شبابها<sup>(٤٨)</sup> .

وفي إنجلترا القرن الثامن عشر لم تكن قيمة الإنجاز القومي في كل من الشعر  
والعلوم موضع نقاش جدي . ولهذا أيضا ، فإنه لما كان من المسلم به أن التقدم في كلا  
المجالين كان ممكنا ، وأن العبقرية كانت ضرورية ، فقد أصبح ممكنا ولأول مرة صياغة  
موضوع الفروق بين الإنسانيات والعلوم والمقارنة بينها<sup>(٤٩)</sup> ، ومن ثم كان الإنجليز في  
حل من أن يستخلصوا عناصر بعينها من الجدل الفرنسي ويعيدوا صياغتها في عبارات  
نابعة من اهتماماتهم الخاصة . أما هؤلاء الإنجليز الذين اختاروا الاعتماد على ترسانة

---

\* جيمس طومسون شاعر اسكتلندي عاش في النصف الأول من القرن الثامن عشر (المترجم) .

أنصار القدامى ، فقد تخلوا عن إصرار الكلاسية الجديدة على القواعد الفنية ومحاكاة النماذج الموثوقة ، واحتفظوا بدلا من ذلك بالاعتناء بمسألة الانحدار الثقافي التدريجي . وحتى عندما كانوا معارضين للمحدثين عن غير قصد ، انكشف ولاؤهم الحقيقي في يقينهم بأن الزمن الذي يولد فيه الإنسان أمر حاسم في تحديد الفروق والاختلافات ، بمعنى أن الحضارة يمكن أن يكون لها تأثير مدمر في الفطرة ، وأن الحداثة من أجل ذلك قد ابتعدت عن العظمة الفطرية الأصيلة . ومن جهة أخرى أهمل المحدثون الإنجليز الآراء التي اتسمت بالاتساع الشديد لنظرائهم الفرنسيين عن الثقافة ، وذلك لصالح ثورتهم المركزة بصورة محددة على جماليات الكلاسية الجديدة وقد أثبتت رؤية لونغينوس للشعر العبقرى الذي خرج على القواعد متحملا أخطار ذلك ، فأخفق بصورة مؤلمة في بعض المناسبات ، ولكنه ارتفع في مناسبات أخرى إلى ذرى لا تضاهى ، أثبتت هذه الرؤية أنها شاهد قديم على صحة الرأي القائل بأن الحالات القديمة السابقة لم تكن غير ضرورية فحسب ، بل كانت أيضا ضارة : فالشاعر الصادق لم يقلد شعراء آخرين ولكنه حاكى الطبيعة نفسها ، ويمكن لمثل هذه المحاكاة أن تتم في أي لحظة من التاريخ البشرى ، لأنه في الوقت الذي لم تكن فيه النماذج الأدبية متاحة دائما ، كانت النماذج الطبيعية على العكس من ذلك . وعلى ذلك فبينما كان الورثة الإنجليز لأنصار القدامى مفرطي الحساسية بالنسبة لقضايا التطور الثقافي والتغير التاريخي ، نزع أصحاب الحداثة الإنجليز إلى النظر إليهما نظرة تتسم بالاعتزان ، بحيث جعلوا من الثقافة عاملا ثانويا يمكن أن يقوم بدور ما في تشكيل معنى العبقرية الفطرية ، ولكنه ليس بالدور المؤثر بعمق . ويصبح الفرق بين الموقفين أكثر وضوحا لو أننا تساءلنا عن الكيفية التي تعامل بها المنظرون الإنجليز مع قضية ظروف عصر هوميروس التي زعم أنها بدائية ، فبينما اعتبرت الطائفة الأولى أن تدني المستوى الثقافي لهوميروس كان طرفا مساعدا له ومسؤولا مسؤولية حاسمة عن تمكينه من تأليف نوع معين من الشعر ، نزع الطائفة الثانية إلى الاستشهاد بهذه الدونية على أنها تفسير يلجأ إليه لتبرير السمات المزعجة في شعره .

إن ما جعل كلا الفريقين يشركان من سبقوهم من الفرنسيين ويفترقان عنهم أيضا هو التصور الجديد للطبيعة . فالطبيعة الوحيدة بالنسبة للفرنسيين ، التي احتسبت طبيعة ، هي التي أمكن اعتبارها متطابقة مع قوانين العقل : غير قابلة

للتغير، غير قابلة للجدل، بدهية، وذلك كما جاء في كلمات بوب الشاب عن «الطبيعة المنظمة» :

اتبع الطبيعة أولا ، وضع حكمك في إطار  
معيارها العادل ، الذي مافتيء ثابتا على حاله ،  
الطبيعة المعصومة من الخطأ ، التي لا تزال تشع بنور رباني ،  
نور مشرق ، دائم ، يغمر كل شيء<sup>(٥٠)</sup> .

غير أنه في غضون القرن الثامن عشر اقتربت الطبيعة أكثر فأكثر من معنى المحدد واقعيًا، الممكن التثبت منه تجريبيا، لا العام بل الفردي، لا العالمي بل المحلي، لا الثابت إلى الأبد بل المختلف دائما. وكانت النتيجة المباشرة هي أن الطبيعة كفت عن أن تكون القاعدة، وأصبحت بدلا من ذلك هي الاستثناء من القاعدة، لم تعد هي الطرق المستقيمة التي قسمت بها العقلانية العالم وروضته، بل النمو الكامن الخصب الممتد على كل الجوانب، والذي يبرز ويندفع بصورة دائمة خلال شقوق الأسفلت، ويمكن تتبع هذا التغير بوضوح في استخدام بوب اللاحق، وعلى سبيل المثال في مقدمة ترجمته للإلياذة يقول :

أتيح لهوميروس بشكل عام امتلاك إبداع أعظم من إبداع أي كاتب آخر على الإطلاق. ربما يكون فرجيل قد نافسه بحق في سلامة الحكم، وربما ادعى كتّاب آخرون التفوق في ميزات خاصة، إلا أن خياله الإبداعي يبقى مع ذلك منقطع النظير. وليس عجبا أن يتم الاعتراف على الدوام بأنه أعظم الشعراء، فهو أعظم من تفوق فيما هو أساس للشعر، ألا وهو الإبداع بدرجاته المختلفة الذي يميز عمل كل العباقرة العظام: إن أوسع مدى للدراسة الإنسانية والتعلم والاجتهاد الذي يسيطر على سائر الأمور، لا يستطيع أي منها أن يبلغ هذا الإبداع [ . . . ] إن الفن يشبه مراقبا حكيما يعيش على إدارة ثروات الطبيعة [ . . . ] وكما هي الحال في معظم الحداثق المنسقة، قد ينطوي الفن مع ذلك على أبلغ مظهر، فلا توجد نبتة أو زهرة، إلا وهي هبة الطبيعة [ . . . ] وعمل مؤلفنا (أعني هوميروس) فردوس بري، إن لم نتمكن فيه من رؤية جميع صنوف الحسن متميزة كما هي الحال في الحداثق المنسقة، فإن السبب الوحيد في هذا هو أن أعدادها أعظم من أن تحصى<sup>(٥١)</sup> .



ورغم أن لغة بوب ليست خالية من الغموض ، فإن التغير الذي سجلته لاف  
للنظر مع ذلك : فالفن الآن محاولة لتقييد الطبيعة ، والطبيعة أساس كاف للشعر.  
وهكذا ، فإن القول المأثور الذي لخص فيه « كائنٌ » مائة عام من حياة علم الجمال ،  
وهو أن (العبقرية هي الاستعداد الوجداني الفطري ingenium الذي من خلاله تقدم  
الطبيعة القواعد للفن)<sup>(٥٢)</sup> بقي صحيحاً طوال القرن الثامن عشر. وخلال تلك  
الفترة تطور معنى « الطبيعة » بصورة بالغة الدلالة ، وتطور معه تصور العبقرية  
الشعرية ، ذلك الذي قيل إن الطبيعة والفن عنده يتوافقان بها يشبه الخط المقارب\* .  
وهذا هو السبب في أن العبقرية في القرن الثامن عشر ولأول مرة أمكن أن تحل محل  
المجاز كوسيلة للتعامل مع الغموض الشعري .

ولقد بقيت ترجمة بوب للنظرية اللونجينية\*\* عن الجليل أهم تعبير إنجليزي في  
القرن الثامن عشر عما أسميته الرأي الحديث عن هوميروس . وكما بقيت ترجمته هي  
المعيار الذي يحتكم إليه خلال القرن ، تكرر أيضاً اقتباس الصيغ من المقدمات  
والملاحظات (التي زودنا) بها عند كثير من الكتاب اللاحقين . وبالنسبة لهذا  
التصور ، فإن أفضل برهان على عبقرية هوميروس يظهر بدقة في خروجه على الذوق  
الكلاسي الجديد ، وكأن الآية انعكست وأصبح الصواب عملاً إنسانياً وأصبح الخطأ  
عملاً إلهياً . ذلك أنه مادام هوميروس ملتزماً بالقواعد ، كان حكم القارئ حريصاً  
على تأكيد نجاح الشاعر ، ولكن عندما يخرج عليها هوميروس ، فلا خيار أمام  
القارئ سوى الخضوع لقهر الشاعر . ومثل هذه القطع التالية تستدعي الحبكة  
الدرامية الأساسية التي يركز عليها لونغينوس في كتابه « عن الجليل » ألا وهي  
اغتناب القارئ<sup>(٥٣)</sup> :

إننا نعزو العنفوان والنشوة الفريدين إلى قوة هذا الإبداع المدهش الذي يفرض  
نفسه بصورة طاغية عند هوميروس ، بحيث لا يستطيع إنسان يتمتع بروح شعرية  
صادقة أن يملك نفسه في أثناء مطالعته له ، [ . . . ] فالقارئ ينساق بعيداً

---

\* الخط المقارب اصطلاح رياضي يعني الخط الذي يقترب من منحنى ، لكنه لا يلتقي به أبداً ،  
أوما يسمى بالمماس اللانهائي (المترجم) .

\*\* نسبة إلى لونغينوس الفيلسوف اليوناني ، وقد نوه عنه في الفصل الأول (المترجم) .



عن نفسه بقوة خيال الشاعر، ويتحول في موضوع إلى مستمع وفي موضوع آخر إلى متفرج . [ . . . ] إن الاستعداد الدقيق ، والفكرة المضبوطة ، والإلقاء الصحيح ، والوزن المصقول ، ربما تكون قد وجدت عند الآلاف ، لكن هذه النار الشعرية أو هذا الاحتدام الروحي لا تجده إلا عند القلة . وحتى في الأعمال التي لا تكتمل فيها كل هذه الأشياء أو تهمل ، فإن هذا الأمر (أي الإبداع) يمكن أن يقهر عملية النقد ويجعلنا نشر بالإعجاب حتى لو كنا في نفس الوقت نشعر بالاستهجان ، وليس هذا فحسب ، بل إنه حيث يظهر ، رغم أنه يكون مصحوباً بما يتنافى والعقل ، فإنه يغطي بسطوعه كل النفايات حوله بحيث لا نرى شيئاً سوى روعته .

(٢٢٤-٢٢٥)

وكومة روث أرجوس والبراغيث هي هذه «النفاية» تماماً . وإجابة بوب على انتقادات برّو عنها المتضمنة في ملاحظته على الفترة التي وردت بترجمته ، مفيدة غاية الفائدة ، فهو يقول :

هذه الواقعة بكاملها تعرضت لسخرية النقاد . ويرى السيد برّو على وجه الخصوص أن «كومة روث أمام القصر (كما يقول ذلك المؤلف) أليقُ بفلاح من ملك ، ولا يليق بمكانة الشعر أن يوصف الكلب أرجوس وكأن الهوام تفترسه» . ويجب التسليم بأن مثل هذه الواقعة العادية لم يكن من الممكن أن تقدم في الإلياذة بطريقة صحيحة . لقد كتبت (أي الإلياذة) في أسلوب أكثر نبلاً ، وتميزت بجرأة العواطف والبيان ، بينما تهبط الأوديسا إلى المألوف ، وهي معدة للحياة العادية أكثر من كونها معدة لحياة بطولية . إن ما يقوله هوميروس عن أرجوس شيء طبيعي جداً . ولست أعرف أي شيء أكثر منه جمالاً من هذا ولا أكثر تحريكاً للمشاعر في القصيدة كلها : ولدي الجرأة على الاحتكام إلى آراء كل الناس في كون أرجوس قد صوّر بإنصاف وبطريقة مناسبة ، وكأنه أنبل شخصية فيها . والهوام التي ذكرها هوميروس ، يمكن على وجه اليقين أن تحط من قيمة شعرنا ، بيد أن هذه الكلمة بالذات في اللغة اليونانية كلمة نبيلة ورنانة kunoraisteon . ولكن كيف يمكن الرد على الاعتراض الخاص بكومة الروث؟ يجب اللجوء إلى بساطة العادات بين

القدماء الذين اعتقدوا أن لا شيء مفيداً للحياة يمكن أن يوصف بالخسة . ولقد كانت إيثاكا\* بلداً قاحلاً مليئاً بالصخور والجبال ، ويدين بخصوبته أساساً إلى الحراثة ، ولهذا السبب كانت مثل هذه الاهتمامات التفصيلية ضرورية : الحق أن وصفاً كهذا الآن مناسب لفلاح أكثر مما هو مناسب لملك . بيد أنه لم يكن من العار قديماً أن يؤدي الملك يديه ما يؤديه الفلاحون الآن فقط . ولقد قرأنا عن ديكتاتور أُخذ من فوق المحراث ، فلم لا يمكن لملك أيضاً أن يسمد حقله أو أن يحرثه دون أن ينقص ذلك من كرامته؟ (٥٤) .

إنها لإجابة تتسم بشدة اللبس ، فهي تفترض وجود اختلاف في المستوى بين الإلياذة والأوديسا ، وتدعي أنه في حين يتصف الموضوع بالخسة ، فإن اللغة التي يصفها بها هوميروس لها جمال خاص . وهي تعود إلى التبرير عديم الجدوى «للمرئيس» والذي يتعلق بالعادات البدائية\*\* ، ثم تتوج هذا كله بالاعتباس الفيرجيلي المختصر ، الذي لم يؤثر أبداً في أحد من المحدثين ، ولو كنت على صواب في اقتراحي بأن بوب هو في النهاية الوريث الإنجليزي لبرو ، لأمكن تفسير هذا اللبس بسهولة . بيد أن أعظم جزء أخاذ وأصيل في دفاع بوب هو إبحاؤه بأن وصف هوميروس «طبيعي جداً» ، الأمر الذي لا يعني هنا سوى أنه يصف بواقعية صادقة جداً مشهداً من الحياة العادية يتسم بشدة الخصوصية - كما يتضمن أن هذا هو السبب الحقيقي في أن هذه الفقرة مؤثرة للغاية ، بل إنها ليست فقط مؤثرة ، وإنما لا تقل إثارة للمشاعر العميقة عن معظم اللحظات البطولية في الملحمة ، وتمجيد بوب لهوميروس بوصفه مراقب الطبيعة في خاصيتها المتقلبة دائماً ، يتكرر خلال الملاحظات التي كتبها عن الترجمة ، وذلك في تبريره لتشبيه هومري على سبيل المثال .

يقول بوب :

لا يوجد في أي مكان صور للطبيعة أكمل من تلك الصور التي يرسمها هوميروس في عدد من مقارناته . ومع ذلك فإن جمال بعض هذه الصور سيضل

---

\* إيثاكا جزيرة يونانية في البحر الأيوني ومن أصغر جزر هذا البحر ، وتعد موطن أوديسيوس بطل الأوديسا لهوميروس (المترجم) .

\*\* وذلك في حوار برو سابق الذكر مع الأب (المراجع) .

طريقه إلى كثيرين ممن لا يستطيعون إدراك وجه الشبه ، ولم تكن لديهم إطلاقاً فرصة ملاحظة الأشياء بأنفسهم . وحيوية هذا الوصف لن يشعر بها إلا أولئك الذين جربوا عبور بحر هادىء الأمواج<sup>(٥٥)</sup> .

وبعد نصف قرن من الزمان سيكون هذا التحامل تماماً هو الذي يبعث بروبرت وود إلى الشرق الأوسط «ليدرس الإلياذة» والأوديسا في البلدان التي حارب فيها أخيل ورحل إليها عوليس وتغنى فيها هوميروس ، وليكتشف أننا كلما ازددنا اقتراباً من بلده وعصره ، وجدناه أكثر دقة في الصور التي يرسمها عن الطبيعة ، ووجدنا أن كل أنواع محاكاته المكثفة تمدنا بأعظم كنز من كنوز الحقيقة الأصيلة التي يمكن أن توجد لدى أي شاعر قديم أو حديث<sup>(٥٦)</sup> .

وهذا هو أحد الفرعين اللذين تشعبت إليهما الآراء عن هوميروس في انجلترا خلال القرن الثامن عشر: أن هوميروس بالنسبة لمثل هؤلاء الكتاب قد أقرت شرعيته ، على أساس أنه الشاعر الذي أحسن وصف براغيث الطبيعة وأكوام روئها — ووفقاً لكلمات وودز بسبب «تلك الدقة» التي تمضي خلال أوصافه من كل نوع ( . . . ) وهو في الدائرة العظيمة للمحاكاة أكثر أصالة من كل الشعراء ، كما أنه أخلص وأوفى مقلد للطبيعة» (٤ - ٥) . أما الفرع الآخر ، فهو يتعلق بالبدايين\* الذين لم يصور هوميروس في رأيهم الطبيعة بقدر ما جسدها ، وهؤلاء وفقاً لما اقترحته — كانوا ورثة الأنصار الفرنسيين للقدامى — واكتشاف فيكو\*\* هوميروس الحقيقي قد أظهر بالفعل أن الشاعر وقد فهم بدقة وتحرر من أخطاء التفسيرات المجازية ، كان غير متميز عن اليونانيين بشكل عام خلال تقدمهم من الهمجية الشديدة إلى مستوى معين من الحضارة ، و أن الحكمة الشعرية التي كونت نقطة البدء في تطور الملاحم الشعرية الهوميرية كانت هي التعبير عن الحالة البدائية لطورهم المبكر ، بحيث يمكن اعتبار الملحميين «مستودعين كبيرين للقانون الطبيعي لليونانيين»<sup>(٥٧)</sup> . والحجج التي

---

\* البدائيون هم أصحاب النزعة التي تؤثر الاغتراب إلى أماكن بدائية بعيدة عن الحضارة والعمران أو نزعة الحنين إلى الماضي أو إلى الطفولة . ولعل نظريات جان جاك روسو التي تدعو إلى العودة إلى الطبيعة خير مثال لهذه النزعة (المترجم) .

\*\* وذلك في كتابه الشهير عن «مبادئ علم جديد عن الطبيعة المشتركة للأمم» (١٧٢٥ و ١٧٤٤) الذي خصص فيه فصلاً مهماً لاكتشاف هوميروس الحقيقي (المراجع) .



ساقها توماس بلاكويل على أن أسباب عبقرية هوميروس لم تكن سماوية ، بل كانت فطرية<sup>(٥٨)</sup> ، هذه الحجج قدمت دعماً للبدايين الإنجليز الذين سرعان ما اكتشفوا في أوسيان\* أنه هوميروس إنجليزي بأصالة ، وفي هوميروس أنه المنشد الجوال العظيم لدولة الطبيعة . ومن السهل والصحيح أن نشير إلى حالات التشويش غير العادية التي عمل أصحاب النظرة البدائية تحت تأثيرها ، وتنوع الثقافات المختلفة تماماً من الناحية الأنثروبولوجية ، التي ظنوا أنهم قد استطاعوا تصنيفها تحت فئة واحدة<sup>(٥٩)</sup> . بيد أنه لا ينبغي أن نغفل الحماس غير العادي ، والحنين العميق إلى الماضي اللذين ميزا البدائيين وقدا أحد البواعث التي دفعت بإنجلترا إلى الخروج من القرن الثامن عشر والدخول في الرومانسية .

بيد أنه كان أحد البواعث فقط : ذلك أنه منذ اقتنع البدائيون بأن أفضل الشعر هو ما أمكن كتابته قبل بداية الحضارة ، فقد كانوا هم أنفسهم قادرين على تمثيل الشعر فقط وهم في جو مزاجي عام من الضياع . وعنوان الفصل الأخير من المقال عن العبقرية لدوف Duff هو أن «العبقرية الشعرية الأصيلة سوف تبدو بشكل عام في أقوى عنفوانها في فترات المجتمع المبكرة وغير المتمدينة ، هذه الفترات التي تكون مواتية لها على نحو مميز ، وهي بذلك يندر أن تظهر على مستوى رفيع في الحياة المتمدينة»<sup>(٦٠)</sup> ، والقصائد التي استجابت لهذه الدعوة مثقلة بالجو العام الحزين الجياش لمراثيات جراي\*\* للشعراء المتجولين الكلتين الذين ماتوا ولتأبين كراب\*\* وجولد سميث\*\* لضياع الريف الإنجليزي . ولم تكن مثل هذه القصائد تمثل نجمة صباح الرومانسية بقدر ما تمثل نجمة أفلو القرن الثامن عشر . وعندما بزغ فجر الرومانسية في القصائد القصصية لكل من وردزورث وكولردج عام ١٧٩٨ وجدت معظم صوتهما الأصيل في الوصف الدقيق المجرد من الوهم والمعبر مع ذلك بأسلوب عاطفي عميق عن أصغر تجارب الطبيعة المألوفة وأقلها حظاً من التأثير التقليدي

---

\* راجع الهامش السابق في بداية هذا الفصل عن أوسيان والقصائد المنسوبة إليه (المراجع)  
\*\* الأول هو توماس جراي شاعر إنجليزي عاش في القرن ١٨ . والثاني هو جورج كراب قصاص وشاعر إنجليزي (١٧٥٤ - ١٨٣٢) والثالث هو أوليفر جولد سميث الذي عاش في القرن الثامن عشر وهو شاعر أيرلندي وكاتب مسرحي وروائي ، ومن أعماله الروائية المشهورة قس ويكفيلد . (المترجم) .



المتعارف عليه . ولقد كتب وردزورث (في المقدمة)<sup>(٦١)</sup> يقول : «لقد حاولت جهدي في كل الأوقات أن أتفحص موضوعي بثبات ، وفي قصائد مثل «الشوكة» و«أبيات تركت فوق مقعد» و«جامع العلق» و«ميكائيل» ، كانت المكافأة التي نالتها تلك المحاولة هي صوتا جديدا ومؤثرا في عمق . ومما لا ريب فيه ، أن وردزورث مع تقدم سنه كان يكف عن العودة وراء أفكاره العميقة المتطرفة المبكرة ، ليصبح الأخلاقي الفيكتوري الممل ، الذي نرثي لما بقي من شبابه ، (تماما مثل كوبر\*\* Cowper ، الذي داوم -حتى بعد القصائد القصصية -على اتباع تراث بوب الذي سار عليه مترجمو هوميروس في تزيين عباراتهم وتلطيفها)<sup>(٦٢)</sup> . ولكن وردزورث الشاب الذي كان قادرا على ابتداء قصيدة بهذا المقطع :

هناك شوكة - إنها تبدو جد عجوز ،  
والواقع أنك ستجد من الصعب أن تقول ،  
كيف استطاعت أن تكون يوما شابة ،  
إنها تبدو عجوزا وباهتة ،  
ليست أطول من طفل ذي عامين ،  
وهي تقف منتصبه ، هذه الشوكة المسنة ،  
بلا أوراق ، ولا أطراف شائكة ،  
كتلة من مفصليات مليئة بالعقد ،  
شيء زري بائس .  
إنها تقف منتصبه ، كقطعة من حجر ،  
مكسوة بنبات الأشنة .

(٢/٢٤٠ - ٢/٢٤١)

أو الذي استطاع أن يعرض قصة إنجيلية تقريبا ، مثيرة للمشاعر بعمق ، عن الوفاء والخيانة ، من «كومة أحجار متشورة غير مستوية» ، «قد يمر بها مسافر ، وقد يراها ولا يلحظها» (ميكائيل ٨١ / ٢) وردزورث هذا قد تعلم درسه تماما من أوصاف مثل وصف هوميروس لأرجوس . وهذا هو الصوت الذي لم يكف الشعر الإنجليزي الأمريكي الحديث عن الاستجابة له .

---

\* وليم كوبر ، شاعر إنجليزي عاش في القرن ١٨ واشتهر بشعره عن الطبيعة (المترجم) .



## الفصل الرابع

### شيكسبير والعبقرية الأصيلة

جوناثان بيت

كان منتصف القرن الثامن عشر وفقا لما ورد في معجم أكسفورد الإنجليزي ، مرحلة مهمة بوجه خاص في تاريخ كلمة العبقرية . وفي سياق تأكيد تعريفه الخامس للعبقرية ، وهي في جوهرها «القدرة الغريزية الرائعة على الخلق الخيالي والفكر الأصيل والابتكار أو الاكتشاف» ، يقرر معجم أكسفورد الإنجليزي مايلي :

هذا المعنى الذي يصدق أيضا على العبقرية الفرنسية Génie والعبقرية الألمانية Genie ، يبدو أنه قد تطور في القرن الثامن عشر (وهو ليس معترفا به في معجم جونسون\*) . وفي المعنى الرابع وهو (القدرة أو الطاقة الفطرية) حدث أن انطبقت الكلمة بتواتر خاص على نوع من القوى الذهنية التي ظهرت عن طريق الشعراء والفنانين . وحين تمت مقابلة «العبقرية» بوصفها موهبة فطرية بالاستعدادات التي يمكن اكتسابها بالدراسة ، كان المدخل إلى المعنى الحديث قريبا جدا في أحوال كثيرة . والتطور اللاحق للمعنى يحتمل أن يكون قد تأثر بالارتباط مع المعنى الأول والثاني (وهو الروح كما هي الحال في الروح الحارس) اللذين افترضنا أن الكلمة كان لها صلاحية خاصة لأن تشير إلى ذلك النوع المتميز من القوة الذهنية التي تبدو كأنها مستمدة من إلهام خارق للطبيعة أو مس ، وأنها تبلغ نتائجها بطريقة صعبة التفسير وتتسم بالإعجاز . ولقد بلغ هذا الاستخدام الذي نشأ بوضوح في إنجلترا ، شهرته الكبيرة في ألمانيا ، وأضفى صفة عصر العبقرية على تلك الفترة في الأدب الألماني التي كانت تعرف من ناحية أخرى بفترة العاصفة والاندفاع .

---

\* هو صمويل جونسون مؤلف معاجم وناقد ومحدث إنجليزي من القرن ١٨ (المترجم).

والهدف من هذا الفصل هو التمثيل لهذا التعريف ، وتعديله أيضا مع ذلك في شكل ثلاث دعاوى مرتبطة ارتباطا وثيقا . ولنبدأ الآن بعرض هذه الدعاوى بوصفها تأكيدات صريحة :

١ - مفهوم «العبقرية الأصيلة» بوصفها جوهر الشعر، أصبح واسع الانتشار مع منتصف القرن الثامن عشر.

٢ - التطور الكامل لهذا المفهوم كان عاملا أساسيا في نمو ما نعهده الآن «علم الجمال الرومانسي» .

٣ - شيكسبير كان هو النموذج الرئيسي «للعبقرية الأصيلة» ، إلى حد أنه يرجع إليه الفضل قبل كل شيء في تطوير ذلك المفهوم وقبوله على نطاق واسع .

ويجب على الفور أن أصف آخر هذه الدعاوى ، لأن شيكسبير لم يكن هو المثال الوحيد . فلقد لعب هوميروس دورا مهما ، وكذلك بندار والأجلاء من أنبياء العهد القديم ، وفي الستينيات من القرن الثامن عشر نودي بلوسيان نموذجا أصيلا للعبقرية . وفي أثناء إلقائي نظرة عجل على ما وراء حدود هذا الفصل ، ينبغي كذلك أن أقول إنني لن أفعل شيئا من قبيل إنصاف العلاقة ذات الاتجاهين المعقدة بين إنجلترا وألمانيا ، والتي يلزم إليها معجم أكسفورد الإنجليزي : إنني لن أكون قادرا على أن أفعل أكثر من أن أدلي بإشارة إلى أهمية شيكسبير والعبقرية الأصيلة بالنسبة للعاصفة والاندفاع<sup>(١)</sup> .

وتعديلي الأساسي لمعجم أكسفورد الإنجليزي يتعدى التاريخ الذي أصبح تصورنا الحديث للعبقرية عنده مقبولا على نطاق واسع . ويسلم معجم أكسفورد الإنجليزي بأن المعنى الرابع (الموهبة الفطرية) يتغير تدريجيا إلى معناها الخامس (عبقرية شعرية أو أصيلة) قبيل منتصف القرن الثامن عشر، لكنه يستشهد برواية توم جونس لفيلدينج\* (١٧٤٩) كأول استخدام للمعنى الخامس . ويرتبط بغياب المعنى الخامس من معجم جونسون (١٧٥٥) قدر كبير من الأهمية . ولكن هل هذا المعنى لا وجود له في معجم جونسون؟ في الصفحة الأولى نفسها من مقدمته ، يقابل

---

\* هنري فيلدينج روائي وكاتب مسرحي إنجليزي عاش في القرن الثامن عشر (المترجم) .



جونسون جهد واضح المعجم الشاق «بالانتصار والمجد» اللذين يتحققان عن طريق «التعلم والعبقرية». وفي هذا السياق يصلح كل من التعلم والعبقرية لأن يمثلتا قطبين للتفوق الأدبي، والفصل بينهما يؤدي إلى فصل الفن عن الطبيعة، والتعليم عن الإلهام، وما يمكن أن يتطور عما هو فطري، وهو يلمح إلى أن العبقرية قد تكون نقيض التعلم، ويخلق تمييزا وجد أنه تكرر بكثرة في القرن السابع عشر عندما تمت المقابلة بين شيكسبير وبن جونسون\*.

وجونسون في مقدمته ينبه أيضا إلى أن «هذه وفرة في المعنى الذي أحرزته كثير من الكلمات، بحيث لم يكن من الممكن جمع كل معانيها»، وهو يقول إن حل الصعوبات وإيراد العيوب التي نتجت عن هذا الإسراف في المعنى «يجب أن يبحث عنها في الأمثلة الملحقة بالمعاني المتنوعة لكل كلمة، وأن ينسقا وفقا لزمن مؤلفيهما»<sup>(٢)</sup>. وبتعبير آخر، يمكن القول إن التعريفات تكون ناقصة دون أخذ الاقتباسات الموضحة في الاعتبار والاقتباس الذي يوضح المعنى الثاني للعبقري عند جونسون «إنسان موهوب بملكات سامية» هو قول أديسون «لا يوجد كاتب ينتسب إلى بندار دون أن يذكر أنه عبقري مذهل». ولدينا هنا بالفعل الارتباط بين العبقرية والشعر، وخاصة في القصيد البنداري الجامح. لكنني أعتقد أن جونسون كان يتوقع كذلك ممن يستخدم معجمه أن يستدعي أو يطلع بنفسه ثانية على أكمل محاولة لأديسون في تعريف العبقرية في بحثه الشهير الذي كان يحمل رقم ١٦٠ بمجلة الاسبيكتاتور. وفي هذا البحث الذي يعود تاريخه إلى ٣ من سبتمبر سنة ١٧١١ نجد كل العناصر الأساسية لتصور العبقرية الأصلية والتي لم تتكون بطريقة صحيحة، وفقا لما جاء بمعجم أكسفورد الإنجليزي حتى منتصف القرن. والطبقة الأولى من العباقرة بالنسبة لأديسون هم أولئك «الذين أنتجوا عن طريق القوة المجردة للمواهب الفطرية ودون عون من فن أو تعلم، أنتجوا أعمالا كانت بهجة أزمانهم وأعجوبة الأجيال القادمة»<sup>(٣)</sup>. وهناك افتراض غير قابل للنقاش بأن تلك العبقرية ماهي إلا تعبير يستخدم لإطراء الكتاب والشعراء خاصة، بل فوق كل ذلك الشعراء الذين تنبع قوتهم من الفطرة لا من الفن أو التعلم. هناك يظهر شيء نبيل في جموحه

---

\* بنيامين جونسون كاتب مسرحي وشاعر إنجليزي (١٥٧٢ - ١٦٣٧) طور كوميديا الفكاهة (المترجم).

وتطرفه في هذه العبقریات العظيمة، شيء يفوق في جماله بغير حد كل صياغة أو صقل مما يطلق عليه الفرنسيون اسم «الروح الجميلة Bel Esprit». وهذا الانفصال عن اللفظ الفرنسي «روح Esprit»، في وقت سيطر فيه الفكر الفرنسي على النظرية الأدبية، يدخل العبقرى ضمنا في فئة إنجليزية متميزة. وفي أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر يتبنى النقد الإنجليزي موقف المعارضة بين العبقرية وقواعد الفن المرتبطة بالكلاسيكية الفرنسية الجديدة: فبسبب نموذج شيكسبير يرفض المنظرون الإنجليز التزمت الفرنسي. وفي الطبقة الأولى من عباقرة أديسون يشغل الإنجليزي الوحيد شيكسبير مكانا متميزا بجانب هوميروس وبندار والأجزاء الجلية من العهد القديم.

وأديسون هو واحد من كتاب كثيرين في القرن الثامن عشر ممن قرنوا شيكسبير بالعبقرية وبالأصالة أو الفطرة. ويلتقي المرء مرارا وتكرارا بتعليقات كالتعليق التالي، وهو من مبحث صغير عن قراءة الكلاسيات كتبه هنري فلتون عام ١٧٠٩ ويقول فيه: «إن شيكسبير عبقرية مدهشة ومثال فريد لقوة الطبيعة وشدة الذكاء»<sup>(٤)</sup>. وفي العام نفسه الذي يظهر فيه بحث الاسبكتاتور نجد إيليا فنتون ينشئ صلة بمعنى العبقرى على أنه «المعبود الموجّه» وذلك عندما يصف شيكسبير بأنه «عبقرى جزيرتنا»<sup>(٥)</sup>. وهناك دائما باعث وطني فعال عندما يُستغل شيكسبير في إظهار نقص المبادئ النقدية الفرنسية. وفي أواخر القرن يستخدم الألمان من أصحاب حركة «العاصفة والاندفاع» شيكسبير ثانية في معركة ضد الهيمنة الثقافية الفرنسية.

ويتصل بمقال أديسون عن العبقرية اتصالا وثيقا سلسلة من أحد عشر مقالا في الاسبكتاتور عن متع الخيال (أرقامها من ٤١١ إلى ٤٢١). وكانت هذه المقالات ذات أثر ضخم في كل من إنجلترا وألمانيا، وتضاعف تأثيرها في الأربعينيات من القرن الثامن عشر، عندما بسط مارك أكنسايد\* بعض أفكاره الرئيسية لجمهرة الناس في ديوانه «متع الخيال»، وهو واحد من دواوين القرن الرئيسية. ففي المقال رقم ٤١٩ يحاول أديسون البرهنة على أن الخيال يكون ممتعا بوجه خاص بوساطة ما أسماه درايدن «طريق عبقر للكتابة»، وهو يعني بهذا أن الكتابة هي ما تأتي عن طريق الابتكار والخيال، وليس عن

---

\* مارك أكنسايد (١٧٢١ - ١٧٧٠) شاعر وطبيب إنجليزي له بخلاف متع الخيال «ترنيمة إلى حورية الماء» وأشعار أخرى (المترجم).

طريق ملاحظة الطبيعة . ويقال إن الإنجليز الذين ينسجمون بنوع خاص مع هذا النوع من الشعر «خياليون بطريقة فطرية» وميالون إلى «التشاؤم وسوداوية المزاج» . إن لدينا هنا إحدى بذور عبادة القوطية التي كانت مهمة جدا فيما بعد في ذلك القرن . وكان لها مثل ذلك التأثير الدال على ما نسميه الآن الرومانسية . ومرة أخرى يكون شيكسبير هو المثال . «فشيكسبير بين الإنجليز قد فاق بطريقة لا نظير لها كل الآخرين . إن ذلك القدر الهائل الممتاز من الخيال الذي امتلكه في نضج عظيم للغاية ، قد أهله تماما لأن يمس ذلك الجزء الضعيف المؤمن بالخرافات في خيال قارئه ، وجعله متمكنا من النجاح ، في الوقت الذي لم يكن لديه شيء يعضده عدا قوة عبقريته» . وأديسون هنا يفكر في «أشباح شيكسبير وجنياتة وسحرته وبالمثل في شخصياته الخيالية» ، فالفصل الأول في كل من هاملت وحلم ليلة صيف وماكبث والعاصفة مثلا ، اعتبرت من أعظم إنجازاته المتميزة ولقد سجلت هذه النقطة بالفعل في المقال رقم ٢٧٩ : إنها تظهر عند شيكسبير في رسمه لشخصية كاليبان ، عبقرية أعظم مما بدت في رسمه لشخصية هوتسبور أو يوليوس قيصر . فالأولى بزغت من خياله هو ، أما الأخرى فربما تكون قد تكونت اعتمادا على الموروث والتاريخ والملاحظة . «إن أصالة شخصيات شيكسبير الخارقة للطبيعة» والطريقة التي تبدو فيها وهي تجسد القوة الخلاقة للخيال ، ربما كانت العامل الأهم والوحيد في رفض الإنجليز للنظرية الكلاسيكية الجديدة ، «فشخصية كاليبان وأرييل والجنيات والسحرة إنما هي تحد لمذهب المحاكاة ، وسوف تثير في النصف الثاني من القرن الثامن عشر دعوى أن «الشعر الحقيقي إنما هو سحر وليس فطرة»<sup>(٦)</sup> .

ومع ذلك ، ينبغي علينا أن نتوقف لحظة عند تفسير السبب الذي ساقه أديسون بالصلة بين الخيال والعبقرية والخارق للطبيعة ، فإنه ينظر إلى هذه الصلة نظرة تتسم بالتجرد والاستعلاء . إن أعماله الشعرية مثل مأساة كاتو\* التي نالت إعجابا كبيرا ،

---

\* مع أن عبقرية يوسف أديسون وتأثيره يتجليان في مقالاته الساخرة قبل كل شيء ، فإن هذه المأساة المملة قد نجحت في أيامها (ألفها سنة ١٧١٣) نجاحا هائلا ، ولقيت الاستحسان والترحيب من زعماء ثورة الاستقلال الأمريكية - مثل جورج واشنطن - وربما يرجع ذلك النجاح إلى الأفكار السياسية التي تضمنتها وعبرت عن ظروف العصر ، والغريب أن أديسون الذي وضع بذور فطرية الخيال والإبداع على مثال شيكسبير ، قد التزم من الناحية العملية بالقواعد المتزمتة للكلاسيكية الجديدة ، كالوحدات الثلاث في هذه المسرحية (المراجع) .



تنزع نحو الكلاسية السامية التي لا تحمل شيئاً من سمات حوارق شيكسبير. وقد يبذر أديسون بذور عبادة الخيال، لكن الثمرة لم تنبت في تجربة شعرية حتى الأربعينيات من القرن الثامن عشر. وربما يرى عند بوب انفصال مماثل بين النظرية والتطبيق، فأصالة شيكسبير وإلهامه هما موضع إطراء في مقدمة طبعة بوب لمسرحيات شيكسبير، ومقاله في النقد يؤكد أن:

العقول العظيمة قد تغيظ أحياناً بصورة رائعة،  
وتسقط في أخطاء لا يجرؤ النقاد الحقيقيون على تصحيحها،  
قافزة فوق القيود المعتادة بأداء الفوضى الرائع،  
وتتنزع نعمة ليست في متناول الفن<sup>(٧)</sup>.

ومع ذلك، ربما يكون شعر بوب هو الأجود فناً وتنسيقاً و«فرنسة»، والأكثر بعداً عن الشيكسبيرية لغة.

ويرجع هذا الانشطار في الواقع إلى أدوار درايدن المزدوجة، كأب للنقد الأدبي الإنجليزي والتجربة الشعرية المنتسبة إلى الكلاسية الجديدة الإنجليزية. «فدرايدن» - على حد تعبير جونسون - «صقل اللغة وهذب العواطف وضبط أوزان الشعر الإنجليزي». لقد أنشأ شعراً كما يقرر توماس وارتون\*، أفسح فيه للخيال مجالاً للدقة وسمو الوصف لرهافة الشعور، والصور المجازية الفخمة لحسن التعليل والأبجرام (شعر الحكمة)<sup>(٨)</sup>. فدرايدن بعارة صريحة استبدل بالخيال الشيكسبيرى والعبقرية الأصيلة، الفن الفرنسي والمعرفة. ومع ذلك فإنه لم يستطع في نظريته الشعرية أن يساير الأسلوب الفرنسي في إدانة شيكسبير لتحطيمه قواعد الفن. وفي عام ١٦٩٢ شن توماس ريمر\*\* بلا هوادة هجومه القوي على التراجيديا الشيكسبيرية من منطلق الكلاسية الجديدة. ورد درايدن مدعياً أن عبقرية شيكسبير تفوق ما لديه من نقص فيقول:

---

\* توماس وارتون (١٧٢٨ - ١٧٩٠) مؤرخ أدبي وناقد وشاعر إنجليزي، وهو شقيق للناقد الأدبي يوسف وارتون، وكان أبوهما توماس الأكبر أستاذاً للشعر في أكسفورد، كما كان ينظم الشعر (المترجم).

\*\* توماس ريمر (١٦٤١ - ١٧١٣) من علماء الآثار الإنجليز وناقد أدبي (المترجم).



«نعلم، رغما عن السيد ريمر، أن العبقرية وحدها فضيلة (إذا جاز لي أن أسميها كذلك) أعظم من كل المؤهلات الأخرى المجتمعة معا. إنك ترى أي نجاح لقيه هذا الناقد العالم في دنياه بعد أن شن هجومه العنيف على شيكسبير وكل الأخطاء التي اكتشفها تقريبا موجودة حقيقة، ولكن من سيطالع السيد ريمر ولا يطالع شيكسبير؟ إنني من ناحيتي أجل معرفة السيد ريمر، لكنني أمقت سوء طبعه وغطرسته. إنني في الواقع «أخشاه، كما أن لدي سببا لذلك، لكن شيكسبير ليس لديه سبب»<sup>(٩)</sup>.

وثقافة درايدن الخاصة وحرصه على الذوق يؤديان به إلى التسليم بصدق بعض دعاوى ريمر، وإن كان قلبه مع شيكسبير، كما قد يبدو من استعارة التجديف التي تشبه الكاتب المسرحي بآله، وذلك بطريقة ضمنية. ودرايدن يعلم أيضا أين تكون قلوب الناس: من ذلك الذي لن يقرأ شيكسبير بسبب ريمر؟ وبقدر ما كان الناس مهتمين بشيكسبير فإن عبقريته لم تكن إطلاقا موضع نقاش. لقد كان إدراك ريمر لحكم الناس عليه بالدونية هو الذي أدى به إلى الهجوم على شيكسبير في المقام الأول (ادعى أن موقفه كان مسألة مبدأ جمالي، لكن الاحتمال الأكبر أنه كان متذمرا من الحكم الجماهيري، لأن مسرحيته ادجار أو الملك الإنجليزي لم تر خشبة المسرح أبدا). ولقد استفاد النقاد اللاحقون من خيبة ريمر، وعرفوا أن المرء مهما طالب بكثرة بالذوق والمعرفة والفن والتناسق وهلم جرا، فإن القراء الإنجليز سوف يردون على ذلك بحسم بالرجوع إلى مثال شيكسبير. ومن ثم كان الدور البشع والمخادع الذي أداه أمثال هؤلاء المنظرين الإنجليز كجون دنيس وتشارلز جيلدون (والذي يتبين من هذه المقتطفات) «إذا كانت الطبيعة قد منحت شيكسبير هذه الصفات العظيمة، فما المدى الذي كان يمكن أن يصل إليه لو أن الظروف مكنته من الحصول على تعليم راق وتدريب على فنون الشعر؟». «هذه الومضات المبعثرة للعبقرية العظيمة والتي ينبغي أن تتألق في هالة منسجمة، إنما هي شديدة التشتت و التفرق في ركام الجهل أو الافتقار إلى الفن، وشديدة الاقتران بالمتناقضات إلى درجة أصبحت معها شديدة القتامة، إن لم تكن خامدة تماما»<sup>(١٠)</sup>.

ويقوم درايدن بأداء دور متوازن كأشد ما يكون التوازن. ففي مقاله عن الشعر الدرامي (١٦٦٨) يقارن شيكسبير بين جونسون، الأكثر علما وعراقة كلاسية. يقول

«يجب أن أقر (بأن جونسون) هو الشاعر الأصوب والأدق، لكن شيكسبير هو العقل الأكبر. إن شيكسبير هو هوميروس، أو هو أبو شعرائنا الدراميين، أما جونسون فهو فرجيل، نموذج للكتابة المحكمة. إنني معجب به، لكنني أعشق شيكسبير». وفي مقال له بعنوان حديث يتعلق بنشأة الهجاء وتقدمه (١٦٩٣) يعقد درايدن ثاني مقارنة بين شيكسبير وهوميروس، فهما يشتركان في «عبقرية سعيدة غزيرة وفطرية»، هي التي تنقص أولئك الذين ليس لديهم إلا «فهم الهزيل»<sup>(١١)</sup> فقط. والتميز بين عبقرية هوميروس وحكم فرجيل (الصائب) أصبح أمراً مألوفاً في القرن الثامن عشر. ولقد أفسحت المقابلة بين شيكسبير وجونسون المجال تدريجاً للمقابلة بين شيكسبير وميلتون، حيث ألقى هذا الأخير بظله القوي على القرن الثامن عشر.

والانشطار بين النظرية والتطبيق عند درايدن يكمن بصورة أقوى في مسرحيته «الكل من أجل الحب»، فهو يكتب في مقدمة هذه المسرحية قائلاً: «نذرت أن أحاكي في أسلوب شيكسبير المقدس» الذي «أدى الكثير بقوة عبقريته، بحيث لم يترك إلى حد ما شيئاً من الإطراء لمن يأتي بعده»<sup>(١٢)</sup>. وليس هناك ما هو أوضح من أن يكون شيكسبير مثلاً للعبقرية الأصيلة والإلهام الإلهي، فرغبة درايدن في محاكاته كانت من القوة بحيث إنه تخلص مرة واحدة من القافية. ومع ذلك فنحن حين نطالع «الكل من أجل الحب» لا نستطيع فهمها مثلما نفهم شيكسبير، وعلينا أن نتفق مع رأي ليفز\* بأن «نظم شيكسبير، يبدو أنه يؤدي معناه ويعمله ويعطيه بدلاً من الثروة عنه، في حين أن نظم درايدن هو مجرد بلاغة وصفية»<sup>(١٣)</sup>. وليفز في معظم الأحوال يحدو حدوت. س. إليوت، ذلك الذي عقد مقارنة بين مسرحيتي «الكل من أجل الحب» و«أنطونيو وكليوباتره» في حديث إذاعي نشرته المستمع (The Listener) في ٢٢ من أبريل عام ١٩٣١. ويتأمل إليوت الكلمات الأخيرة التي كتبها شيكسبير على لسان شخصية تشارمان:

إنه عمل جيد، وملائم لأمية

تنحدر من عدة أسر ملكية

آه... أيها الجندي!

---

\* فرانك ريموند ليفز (١٨٩٥ - ١٩٧٨) ناقد أدبي إنجليزي (المترجم).

(ج ٢ / ٣٢٥ - ٣٢٧)

وكلمات درايدن «أجل، هذا عمل جيد وكملة، هي آخر سلالتها العظيمة، وأنا أتبعها».

(ج ١ / ٥٠٥ - ٥٠٦).

ويعلق إليوت بأن بيتي درايدن في حد ذاتها لا يبدو أن أقل شاعرية أو درامية من بيتي شيكسبير هذين، ويمضي قائلاً:

ولكن تأمل إضافة شيكسبير الرائعة إلى نص نورث الأصلي، وهي الكلمات البسيطة «آه أيها الجندي». إنك لا تستطيع أن تقول إنه يوجد أي شيء شعري على نحو مميز في هذه الكلمات، ولو أنك عزلت الجانب الدرامي عن الجانب الشعري، فلن تستطيع القول بأنه يوجد أي شيء درامي على نحو مميز أيضاً، لأنه لا يوجد فيها أي شيء بالنسبة للممثلة لتعبر عنه بالفعل. إنها تستطيع في أحسن الأحوال أن تنطقها بوضوح. إنني عن نفسي لم أستطع أن أصوغ في كلمات، الفرق الذي أحسه في القطعة فيما لو حذفت كلمات «آه أيها الجندي» أو بقيت، ولكنني أعلم أن هناك فرقاً، وأن شيكسبير وحده هو الذي استطاع أن يوجد (١٤).

وكما أن ليفز يتبع إليوت، فإن إليوت هو الآخر يقتفي أثر هازلت\* الذي كان مع كولردج من أوائل من رأوا أن جوهر تفرد شيكسبير يكمن في تفاصيل كهذه. ومن ثم يكتب هازلت في مقاله عن أنطونيو وكليوباترة في كتابه «شخصيات مسرحيات شيكسبير» (١٨١٧) قائلاً: «أشياء قليلة عند شيكسبير (ونحن نعلم أن لا شيء يشبهها عند أي مؤلف آخر) لها من ذلك الصدق الموضوعي للخيال وللشخصية أكثر مما في القطعة التي تصور فيها كليوباترة، وهي تخمن ماذا كانت مشاغل أنطونيو في غيابه، إنه يتكلم الآن أو يهمهم، أين حيتي من النيل العتيق؟» (١٥) إنه لشيء يحتاج إلى ناقد عبقرى مثل إليوت وهازلت ليرى أن تلك التفاصيل والدقائق تشكل سمات العبقرية الشعرية.

---

\* وليم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) ناقد إنجليزي ومن كتاب المقالات، ومن بين أعماله شخصيات مسرحيات شيكسبير (المترجم).



ولأن مسرحية «الكل من أجل الحب» محاكاة لأنطونيو وكليوباترة، فإنها تثير مشكلة إضافية، فطبيعة عبقرية شيكسبير، وفقا لما ذهب إليه درايدن وخلفاؤه، هي أنها مبدعة وليست مقلدة، وهذا غير صحيح بالطبع: لقد قال درايدن إن شيكسبير لم يكن بحاجة إلى عدسات الكتب ليفهم الطبيعة، لكننا نعلم الآن أن شيكسبير فهم الطبيعة من خلال عدسات كثير من الكتب (أوفيد في طليعتها). بيد أن هذا هو ما آمن به درايدن وخلفاؤه، وما منع الكلاسيكية الجديدة الفرنسية المتزمته من أن ترسخ في إنجلترا. وتكمن المشكلة في تلك الحقيقة التي تقول لو كان شيكسبير مبدعا وليس مقلدا فإن مجرد محاولة تقليده لن يجعل من المرء شيئا به. وفي كتابي «شيكسبير والخيال الرومانسي الإنجليزي»<sup>(١٦)</sup> برهنت على أن هذه المشكلة لم تحل حلا حقيقيا إلا عندما فشل الشعراء الرومانسيون في محاكاتهم الشيكسبيرية الصريحة، وتعلموا بدلا من ذلك أن يتمثلوا لغته من خلال الإيجاءات والأصداء. ولن أكرر هنا ذلك البرهان إلا لأقول إن أكثر نوع مميز من الإيجاءات الشيكسبيرية الرومانسية، وهو النوع الذي يستدعي شاهدا بإحدى قطع شيكسبير التي ترتبط بالخيال بوجه خاص، إنما نجده لدى أولئك الشعراء الذين يطرحون أسلوب درايدن وبوب، ويكتبون بطريقة إنجليزية أكثر أصالة، وفقا لنظرية أديسون في الاسبكتاتور رقم ٤١٩. وإني لأفكر في شعراء العاطفة في الأربعينيات من القرن الثامن عشر، الذين أعادوا اكتشاف مثل هذه الأشكال كالقصيدة الغنائية، والذين قد يعتبرون المبشرين بالرومانسية الإنجليزية. ولقد أقر درايدن وبوب بعبقرية شيكسبير، لكنهما لم يدعاهما تشكل تجربتهما الشعرية وينسج شاعر مثل وليم كولينز\*، من ناحية أخرى في شعره ابتهالة إلى شيكسبير فيقول:

أنت يا من تفوق الجميع عبقرية قوية مقدسة  
أقبل وأقم إمبراطوريتك فوق القلب المحب!  
ومهما كانت الجراح التي سوف يشعر بها هذا القلب الشاب،  
فإن أغانيك تعينني، وتعاليمك تداويني! (١٧).

\*\* وليم كولينز (١٧٢١-١٧٥٩) شاعر غنائي إنجليزي (المترجم).



وفي مرحلة كهذه يندمج المعنيان الرابع والخامس في معجم أكسفورد الإنجليزي عن العبقرية في المعنيين الأول والثاني . . وبذلك لا يكون شيكسبير عبقرية خلاقا فحسب ، بل إنه أيضا العبقرى الموجه لإبداع الشعراء اللاحقين . وقصائد كوليتز الغنائية القصيرة التي مارست تأثيرا بارزا في كثير من النظم المكتوب في النصف الثاني من القرن ، بما في ذلك أغاني وليم بليك ، هذه القصائد تتوسل على استحياء إلى شيكسبير بوصفه معبودهم الأكبر: ففيها عناوين مثل «أغنية من سمبلين شيكسبير»\* ، و«أغنية عواطف مقتبسة من شيكسبير» .

ولقد شهدت الأربعينيات من القرن الثامن عشر نشر مثل هذه القصائد كقصيدة يوسف وارتون «المتحمس : أو عاشق الطبيعة» . والعنوان ذو دلالة على كل من إعادة اكتشاف الطبيعة والتأكيد المجدد للإلهام أو الحماسة كشيء مقابل للفن . وصورة شيكسبير عند وارتون تحيي وتجدد أغاني الليجرو\*\* «الطبيعية الفطرية» يقول وارتون :

ماذا تكون أناشيد أديسون المصنوعة ،

المتناهية في دقتها الفاترة ، قياسا إلى أغنيات شيكسبير الفطرية؟

تلك التي عثرت عليها المخيلة الصافية ،

فوق ضفتي آفون المتعرجتين تحت أشجار الصفصاف .

فحملت الطفل البسام إلى كهف قريب (لا يزال الرعاة يشعرون

بالوجل من المكان المقدس ، الذي يسمعون منه في خشوع ،

وهم عائدون من الحقل في المساء ،

همسات غريبة لموسيقى عذبة عبر الأثير) (١٨)

---

\* اسم مسرحية لشيكسبير يعود تاريخها إلى عام ١٦٠٩ (المترجم) .  
\*\* أليجرو L'Allegro اسم لقصيدة كتبها ميلتون عام ١٦٣٢ ، والعنوان بالإيطالية ومعناه «الإنسان المرح» وهي ابتهاج إلى ربة المرح أن تسمح للشاعر بالحياة معها على أن يبدأ وسط المشاهد الريفية البهيجة ثم وسط مشاهد المدن المعلقة وهممة الناس المتصلة (المترجم) .

وفكرة أن لإلهام شيكسبير أصلا دينيا، أدت هنا تقريبا إلى نوع من التوحيد الزائد بالمسيح، تحقق من خلال تجاوز الرعاة ومكان الميلاد، ومساواة موسيقى «العاصفة» في الأثير بالملائكة التي تعلن التجسيد. إنها الممارسة الشعرية للفنان الصانع أديسون، وكاتو على وجه الخصوص، التي يرفضها وارثون. و«نظرية» التخيل عند أديسون، كما سبق أن قلت، اكتسبت حياة جديدة في الأربعينيات من القرن الثامن عشر بعد أن طورت وأصبحت نظرية علمية على يد أكنسايد في كتابه «متع الخيال». وأكنسايد عند الكتابة عن لحظة الإبداع الشعري، يقدم لمحة شيكسبيرية سوف تتكرر مرات لا حصر لها في الأعوام الثمانين التالية. فالشاعر يُدعى «طفل الخيال» والعبارة تشير إلى أن شيكسبير هو المثال، لأن ميلتون في قصيدته «الليجرو» سماه، كما هو معروف، «طفل الخيال». ولكن تأتي بعدئذ إلماعة أكثر صراحة إذ يقول أكنسايد:

### العقل بالتدريج

يشعر بأعصابها الفتية تتمدد، فالقوى المطواعة  
تحتشد للفعول: والانفعالات الخفية تنفخ صدره،  
وبأجمل نوبة جنون تملكته،  
يدير عينه الجريئة من الأرض للسماء،  
ومن السماء للأرض (١٩).

وهكذا كان أكنسايد يبني صورته الذهنية عن الإبداع الشعري على أساس صورة شيكسبير الذي يقول:

إن عين الشاعر التي في جنون مرهف تدور،  
ترنو نظرتها من السماء للأرض ومن الأرض للسماء،  
وكلها جسد الخيال  
صور الأشياء المجهولة، حولها قلم الشاعر،  
إلى أشكال، ومنح الخواء  
مقرا ووهبه اسما (٢٠).

وفي سياق «حلم ليلة صيف» تعد هذه (الأبيات) نقدا لقوة التخيل المضللة ، بيد أنها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، عوملت من الجميع تقريبا على أنها تعريف شيكسبير للعملية الإبداعية ، ومن ثم اعتبر هو التعريف المعتمد . وربما يدرك تأثير إشارة أكنسايد من تعليق في كتاب «رسائل تتعلق بالذوق» لجون جلبرت كوبر، وهو كتاب صدر عام ١٧٥٥ ، وهو العام نفسه الذي صدر فيه معجم جونسون . ويوضح الاقتباس التالي بكل جلاء أنه مهما كانت الشكوك التي قد توجد لدى معجم أكسفورد الإنجليزي ، فإن تصور العبقرية على أساس أنها خاصية مميزة لشاعر الخيال قد استقر في مكان مقدس في الثقافة الإنجليزية في ذلك الوقت :

«بالنسبة لي ، أرى أنه يعيش الآن شاعر، صاحب أعظم عبقرية حقيقية أنجبته المملكة باستثناء شيكسبير وحده ، فعبقرية شعرية ، وأنا لا أعني مجرد موهبة نظم الشعر، بل أعني حماسة الروح المتألقة ، والجنون الرائع كما يسميه شيكسبير، الذي يدور من السماء إلى الأرض ، ومن الأرض إلى السماء ، تلك العبقرية التي تشبه ساحرا متمكنا ، تستطيع أن تحضر أي موضوع من موضوعات الإبداع في أي صورة أيا ما كانت أمام عيني القارئ ، وهذا وحده هو الشعر، أما ماعدا ذلك ، فهو فن آلي يقوم بوضع مقاطع لفظية معا في تناغم . والسيد الذي أعنيه هو الدكتور أكنسايد ، المؤلف البارز لمتع الحياة ، أجمل قصيدة تعليمية زينت للأبد اللغة الإنجليزية وأي لغة أخرى» (٢١) .

والتشبيه بالساحر الذي يستحضر في ذهنه أشكال الإبداع يستخدمه أكنسايد فيما يلي تلك الأبيات التي اقتبسها مباشرة . لقد أصبح تشبيهها أثيرا بالنسبة لعملية إبداع الشاعر التخيلي . ولقد نشر جون جلبرت كوبر أيضا في عام ١٧٥٥ «قبر شيكسبير - رؤية شعرية» ، وهي ليست قصيدة متميزة ، لكن لغتها موحية : «التنقلات الشعرية للعقل المتسم بالجنون» ، «الفكر المرن الذي مازال يبدع الجديد» ، «ذراع الساحر» (٢٢) وصورة شيكسبير كساحر وعبقري جامح بيده صولجان ، هذه الصورة تكررت في العديد من القصائد قليلة الشأن في الجزء الأخير من القرن ، بعناوين مثل «أيكة الخيال ١٧٨٩» و«عبقرية شيكسبير، حلم صيف ١٧٩٣» .

ومثل هذه القصائد تعتبر العبقرية قوة خارقة للطبيعة ، وتجسدها في شخصيات كشخصية أرييل ، الذي أصبح بالتالي «جني» شيكسبير بالمعنى الكلاسي .

ولم يكن ناظمو الشعر الثانويون فحسب هم الذين منحوا العنصر الشيكسبيري الخارق للطبيعة مكانا مرموقا ، فقصيدة جيمس بيتي «الشاعر: أو تقدم العبقرية» (١٧٧١ - ١٧٧٤) كانت واحدة من أعظم القصائد الشائعة في ذلك العهد - وهي أيضا من القصائد التي تركت أثرا عميقا في الشاب وردزورث\* (٢٣) . وطبقا لما جاء بمقدمة القصيدة «كان مخطط بيتي هو تتبع تقدم شاعر عبقرى ولد في عصر فج ، بدءا من بزوغ الخيال والعقل وحتى الفترة التي من المفترض أن يكون فيها مؤهلا للظهور في العالم كشاعر ، أي كشاعر وموسيقي جوال ، هذه الشخصية التي لم تكن -وفقا لتصورات أسلافنا- محترمة فحسب ، بل كانت أيضا مقدسة» .

والقصيدة على نمط قوطي رفيع كما يوحي بذلك هذا المقطع :

متنوعة وغريبة كانت الحكاية ذات النفس الطويل ،

التي روت عن الأبهاء والفرسان وأمجاد المعارك ؛

أو العشاق المرحين الذين يعبون الجمعة ذات اللون البندقي ؛

ويغنون متيمين بالعدراء ذات اللون البندقي ؛

وعريضة ضوء القمر بفضاء الغابة المسكون بالجنيات ؛

أو الساحرات اللاتي يرضعن ذرية شيطانية ،

ويمارسن في الكهوف الحفرة التي تند عن الوصف ،

وسط الشياطين والأشباح ، يطفئن القمر في الدماء ،

ويصرخن وسط عاصفة منتصف الليل ، أو يمتطين الطوفان الهادر .

(الكتاب ٩ ، مقطع ٤٤)

---

\* وليم وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) شاعر إنجليزي ، احتفى بالطبيعة وتعتبر قصائده العاطفية أول نموذج للشعر الرومانسي الإنجليزي (المترجم) .



ويدخل شيكسبير في هذه الرؤية بشكل واضح، ذلك أن البيت الذي يقول «أو الساحرات اللاتي يرضعن ذرية شيطانية/ ويبارسن في الكهوف الخرفة التي تند عن الوصف» قد زود بالهامش التالي:

إشارة إلى شيكسبير:

ماكبت: كيف الآن، يا ساحرات متصف الليل الغامض الأسود! ماذا تفعلن؟

الساحرات: فعلا لا اسم له.

(ماكبت\*، فصل ٤، منظر ١)

ورغم أن التأثيرات المحلية كهذا التأثير موجودة لاستحضار العنصر الخارق للطبيعة عند شيكسبير، فإن شكل مقطع بيتي مستمد على استحياء من سبنسر. ولست أريد أن أعطي انطباعا بأن شيكسبير كان هو المؤثر الوحيد، ذلك أن شعبية سبنسر التي ارتفعت موجتها من جديد في تلك الفترة كانت أيضا ذات تأثير بعيد المدى في الممارسة الشعرية. ومقابلة توماس وارتون بين الخيال والصحة\*\* -التي اقتبستها عند الحديث عن درايدن- وردت في كتابه «ملاحظات عن ملكة الجنيات» ١٧٥٤، وهو الكتاب الذي مهد أرضا جديدة، بقيامه بأول دراسة نقدية مطولة عن سبنسر. وربط بيتي لسبنسر مع النزعة القوطية مستمد من كتاب الأسقف ريتشارد هورد «رسائل عن الفروسية والخيال» الذي نشر لأول مرة عام ١٧٦٢ وتم فيه تعميم بناء «ملكة الجنيات» كأسلوب قوطي، وأثنى عليه لانعدام الكلاسية فيه بالذات، وهي التي كان قد أنكرها تحيزا لنقاد أوائل القرن الثامن عشر. و«رسائل عن الفروسية والخيال» عمل آخر يلمح بقوة إلى سحر شيكسبير إذ يقول: «إن شيكسبير [...] بنوع من الجلال الرهيب (الذي لم تستخرجه منه طاقة عبقريته بل طبيعة موضوعه) يعطينا فكرة أخرى عما يسميه هو - سحر الجن الخشن:

---

\* إحدى روائع شيكسبير، وهي تراجيديا انتهى من كتابتها فيما يقال عام ١٦٠٦، وظهرت أول طبعة لها عام ١٦٢٣ (المترجم).

\*\* الصحة مفهوم انتشر في الآداب الأوروبية في كل العصور التي كانت تعتبر الآداب الكلاسية مثالا لها. وأساس الصحة، الاتساق مع معيار أو قاعدة في الإنشاء الأدبي أو التعبير اللغوي - عن معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبة (المترجم).

لقد حجبتُ

شمس الظهيرة، وحشدت الرياح المتمردة،

وبين البحر الأخضر وقبة السماء الزرقاء،

أشعلت حرباً هادرة [ . . . ] (٢٤).

هنا سلسلة تعبيرات مترابطة -جلال، طاقة، عبقرية- تقود نحو اقتباس من حديث بروسبيرو عن «فنه الجبار». و كما يحدث كثيرا في تلميحات الرومانسيين إلى «العاصفة» أصبح شيكسبير ساحر نفسه (٢٥).

وهورد Hurd واحد من النقاد الكثيرين في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، الذين يحاولون إثبات أن الشعر لا ينبغي عليه بالضرورة أن يتبع الطبيعة، وأن الخيال المبدع قد يماثل الظاهرة الخارقة للطبيعة أكثر بكثير من تماثله مع الظاهرة الطبيعية. وهنا يحدث انسلاخ ظاهر عن النظرية الجمالية في بواكير القرن الثامن عشر. ففي عصر بوب وأديسون، ربما منع شيكسبير النقاد الإنجليز من الارتباط كثيرا بقواعد الكلاسيكية الجديدة، لكن المبدأ الجوهرى، وهو مبدأ اتباع الطبيعة بقي سائدا. غير أننا بمرور الزمن نصل إلى هورد -أو جلبرت كوبر في الواقع- بتمييزه بين «الفن الآلى القائم على رص مقاطع لفظية معا بطريقة متناغمة، وبين «الحماية المتوهجة للروح» عند الشاعر العبقرى -لقد حدث تغير واضح، ولم تعد عبقرية شيكسبير المتمردة مجرد استثناء معوق إلى حد ما بالنسبة للأذواق الكلاسيكية، فهي الآن الجوهر الحقيقي للشعر. وعلى حد قول كوبر «هذا وحده هو الشعر».

هذه النقلة في تأكيد الأهمية تفسر رأي معجم أكسفورد الإنجليزي في أن الفترة الزمنية المحيطة بعام ١٧٥٠ كانت نقطة تحول. بيد أن التعبد الوثني الشامل على وجه التقريب لشيكسبير في إنجلترا طوال القرن، كان يعني أن تقديس العبقرية يعود في تاريخه إلى ما قبل عام ١٧٥٠ بفترة طويلة، إذ كانت نقطة التحول منصبة على نظرية الجمال، وليس على مسلمات وعادات جمهور القراء ورواد المسرح. فمنذ أربعينيات القرن الثامن عشر، اشتد تقديس الشاعر والمنشد المتجول، وذلك بفضل دافيد جاريك\* في المقام الأول، الذي أُعلن (وليس هو نفسه الذي أعلن البتة) أنه الكاهن

---

\* دافيد جاريك، ممثل إنجليزي ومدير مسرح، عاش في القرن الثامن عشر (المترجم).

الأعلى لشيكسبير على الأرض . والواقع أن جاريك كان يبني على ذوق عام موجود من قبل ، إذ كان شيكسبير بالفعل أكثر كتاب الدراما الذين تؤدي أعمالهم على خشبة مسرح لندن على نحو متكرر . وكانت الأكاديمية - كما يحدث كثيرا - متخلفة وراء الجماهير . وقد نوه هورد في «ملاحظات على فن الشعر» ١٧٤٩ أنه بتخلي النقاد عن تسلط الفن عليهم ، فإنهم بذلك يجارون الجمهور فيما يريد - وضمننا - فيما يؤمن به بالفعل : يقول : «جاء وقت كان فيه فن جونسون يعتبر أعلى مستوى من أقدس نشوة يتيحها شيكسبير . والعصر الحالي مقتنع تماما بخطأ هذا الرأي ، فعبقرية شيكسبير تؤله بدورها الآن على نحو وثني . ومن حسن حظ الذوق العام ، أن هذا لم يكن ينطوي على مبالغة شديدة»<sup>(٢٦)</sup> . وجدير بالذكر في هذا المقام أن الاتجاه لم يمتد إلى ثلاث من المسرحيات الأربع التي كانت أكثر شيوعا في النصف الأول من القرن ، وهي هاملت وعطيل (رغما عن ريمرا) والجزء الأول من هنري الرابع . وكانت ماكبث التي مثلت عن النسخة التي عدلها السير وليم دافينانت ، هي الاستثناء من هذا ، حيث إن شعبيتها لم ترجع إلى التعديلات التي جعلت المسرحية أكثر احتشاما ، ولا إلى تهذيب اللغة واستبعاد حارس البوابة ، وإنما تعود إلى أساليب الغناء والرقص غير الكلاسية تماما التي انخرطت فيها الساحرات .

والتغير الملحوظ في نظرية الجمال يمكن أن يدرك من بعض العناوين المميزة . ففي حوالي عام ١٧٠٠ يكتب جورج جرانفيل (لورد لانز داون) مقالا يهاجم «شطحات الخيال المتكلفة في الشعر» ، ونحو عام ١٧٢٠ يصنف تشارلز جيلدون «قوانين الشعر» ، وابتداء من عام ١٧٥٠ تظهر كتب تحمل عناوين مثل «رسالة عن العبقرية» (وليم شارب ١٧٥٥) ، ومثل «تأملات في الأصالة عند المؤلفين» (إدوارد كابل ١٧٦٦) . غير أن نقطة التحول في نظرية الجمال لا تكون أبدا مطلقة . وكما أن تقديس الأصالة كان موجودا قبل عام ١٧٥٠ ، كذلك فإن تقديس الصحة يبقى حيا في النصف الثاني من القرن . وأشهر قطعة نقد شيكسبيرى تنتمي إلى العصر ، وهي مقدمة جونسون ، نشرت عام ١٧٦٥ ، ولكنها تبني خطة الموازنة بين المزايا والأخطاء التي كانت من سمات سنوات سابقة . كذلك فإن أكنسايد لم يقدم فحسب قصيدة عن الخيال تتسم بالتطلع عن المستقبل . وتزدحم بالتلميحات إلى قوة شيكسبير



الخلاقة ، بل قدم أيضا «موازنة بين الشعراء» في جدول ضم المتنافسين ولم يغض الطرف عن أخطاء شيكسبير. وبينما أحرز الشاعر الجوال درجات القمة (ثماني عشرة نقطة من عشرين) مقابل «التناسق الوجداني» و«الناحية الدرامية» و«التعبير» عن «الأحداث العرضية» ، فقد نال عشر نقاط فقط عن «الذوق» و«النظم» ، ورسب رسوبا تاما في «التناسق النقدي» (والذي أعطاه أكنسايد فيه صفرا). ولقد ظهرت موازنة أكنسايد عام ١٧٤٦. ومن الأمور ذات الدلالة أنه عندما نشر «مقياس شعري» مماثل بعد ذلك باثني عشر عاما ، قدمت فيه فئة جديدة على رأس القائمة من ذوي «العبقرية» وأحرز شيكسبير وحده تسع عشرة درجة من عشرين. وقد أوضح أكنسايد أن جدول له كان مبنيا على أساس «مقياس الرسامين» لروجيه بيل ، الذي وضع القاعدة التي تقضي بأن إحراز عشرين نقطة يدل على بلوغ أعلى حد للكمال ، يفوق تذوق أو معرفة حتى أعظم ناقد ، وأن «درجة تسع عشرة هي أعلى درجة يمكن أن يدركها العقل البشري ، ولكن لم يتم التعبير عنها بعد ، ولم يتم إنجازها حتى أعظم الأساتذة» ، ومن ثم فإن ثماني عشرة درجة كانت هي أعلى علامة أمكن إحرازها. وهكذا كان منح شيكسبير تسع عشرة نقطة في العبقرية وساما غير عادي بالنسبة إلى «المقياس الشعري» لعام ١٧٥٨ وساما غير عادي (٢٧).

وتثير الحماسة الجديدة دائما رد فعل بين من هم أكثر اعتدالا أو تحفظا. ولهذا كتب جونسون في العدد ١٥٤ من (رامبلر Rambler) يقول «إن المرض العقلي للجيل الحاضر» يتمثل في «الاعتماد الكامل على العبقرية التي لا تؤيدها (الدراسة) وعلى الحكمة الفطرية» ، مما يدل على عدم الالتفات بصورة كافية إلى ضرورة محاكاة (الكلاسيين) ومعرفة الكلاسيات وشبيه بهذا ما قاله السير جوشوا رينولدز من أن الغرض من محاضراته لطلاب الأكاديمية الملكية كان هو تحذيرهم «من ذلك الرأي الزائف ، وإن كان سائدا بين الفنانين ، عن القوى الخيالية للعبقرية الفطرية ، وكفايتها لإنجاز الأعمال العظيمة» (٢٨).

وربما كان كتاب إدوار يونج «آراء حول مدلول الإبداع الأصيل» الصادر عام ١٧٥٩ أكثر البيانات دفاعا عن العبقرية الأصيلية. وكان الدكتور جونسون شديد الحساسية إزاء هذا الكتاب الصغير، إذ «أدهشه أن يجد يونج يتلقى ما ظنه



(جونسون) حقائق أساسية عامة وشائعة على أنها بدع مستحدثة [ . . . ] ولذلك أعتقد أن يونج لم يكن عالما كبيرا، ولم يدرس فن الكتابة دراسة منتظمة»<sup>(٢٩)</sup>. ولكن القراء في ألمانيا كان لهم رأي مختلف: فهناك كانت «الأفكار الليلية عن الحياة والموت والخلود» ليونج، منتشرة على نطاق واسع، إذ توافقت همومها مع هموم أصحاب حركة «العاصفة» والاندفاع» الوليدة، ولذلك ظهرت لكتاب «الآراء» سابق الذكر ترجمتان خلال عام واحد. وقد لعب هذا الكتاب مع كتب بريطانية أخرى مثل كتاب اللورد كيمز «عناصر النقد» (١٧٦٢) وكتاب جورج براون «رسالة عن ارتقاء» [ . . . ] الشعر والموسيقى (١٧٦٣) دورا بارزا في تشكيل نظرية هردر الجمالية، وبوجه خاص في مقاله عن شيكسبير. والواقع أن رد فعل جونسون على يونج، ورد فعل الألمان ليسا مختلفين تماما كما يبدو، إذ تفسرهما بلاغة كتاب «آراء» المبالغ فيها. ويحقق يونج تأثيره من خلال ترسيخ الانقسام الثنائي الصارم. «المعرفة نحن نحمدها، والعبقرية نحن نجلها، تلك تمنحنا المتعة، وهذه تمنحنا النشوة، تلك تعلم، وهذه تلهم، وهي ذاتها ملهمة، لأن العبقرية من السماء والمعرفة من الإنسان»<sup>(٣٠)</sup> (والعبارات مرتبة في توازن وإن حظيت العبقرية بنعت أقوى، فكفة الميزان هنا مائلة بسبب إضافة «وهي ذاتها ملهمة») وحيث كان آخرون يشرعون في تقديم نبذات فلسفية وسيكولوجية عن العبقرية، كان يونج قد بلور عددا من الأفكار الرئيسية في حكم وتعاليم ناصعة ومثيرة في وقت واحد.

وفي فن شعر الكلاسيكية الجديدة تسير محاكاة المؤلفين القدامى ومحاكاة الطبيعة يدا في يد وعلى النقيض من ذلك، يفصل يونج هذين الأسلوبين في الممارسة، ويقصر تعبير المحاكاة على محاكاة المؤلفين، ويشني ثناء شديدا على الكتاب، الذين يتصلون مباشرة بالطبيعة، باعتبارهم كتابا أصلاء. وهو يؤكد ذلك بقوله: «إن الأصلاء لا ينشأون إلا من العبقرية» (ص ٣٤). ويرى جونسون أن العبقرية والمعرفة كليهما تعتبران سجايا، بينما يحاول يونج البرهنة على أن «العبقرية» أحيانا ما تدين بتألقها الأعظم إلى إهمال المعرفة» (ص ٢٩). ولقد حاول دنيس أن يثبت أن شيكسبير كان يمكن أن يكون أعظم مما هو عليه لو أضاف المعرفة إلى عبقريته. أما يونج فيرى أنه كان سيصبح أدنى مستوى. «من يدري ما إذا كان من المحتمل أن

يكون حظ شيكسبير من التفكير أقل لو أنه كان قد قرأ أكثر؟». و«شيكسبير لم يمزج نبیذہ بماء، ولم یوهن عبقریته بأي محاكاة مبتذلة (ص ٨١، ٧٨) وبحدس تنبئي صائب یتتهي کتاب «آراء» بنقد لمسرحية کاتو\* لضعفاتها وتکلفها.

وتتضمن استعارات یونج تلك الاستعارة عن الساحر، إذ یقول: «تختلف العبقرية عن الإدراك الجيد، كما یختلف الساحر عن المعمارى الجيد، فذاك یرفع مبناه بوسائل خفية، وهذا بالاستخدام البارع للأدوات الشائعة. ومن ثم فإن العبقرية قد افترض فیها دائماً أن یكون فیها شيء ما سماوي» (ص ٢٦ - ٢٧). والتلميح إلى فكرة الإلهام السماوي القديمة تذكّرنا بأن وجهة نظر منتصف القرن الثامن عشر عن العبقرية لیست جديدة بأية حال. والحاصل أن مفهومي الشعر المختلفین أشد الاختلاف والذين توارثهما العالم الحديث عن القدماء - وهما المحاكاة والإلهام (الجنون) - قد أصبح ثانيهما هو المفهوم الغالب.

وهناك صورة بلاغية أكثر جدة من صورتی السحر والإلهام السماوي نجدها فی النص التالي: «قد یقال عن «الأصیل» إنه من طبيعة نباتية، فهو ينشأ تلقائياً من الجذر الحيوي للعبقرية، وهو ینمو وليس مصنوعاً: والمحاكاة فی الغالب نوع من الصنعة التي تتكون عن طریق الميكانيكا أو الفن أو العمل من مواد سابقة الوجود وغريبة عنها» (ص ١٢). وكان من الشائع فی القرن الثامن عشر الميلادي أن تصف الكتابات العلمية نمو الكائنات العضوية الحية بأنه تلقائي، بيد أن هذا أقدم شاهد أعرفه یستخدم كلمة «تلقائي» فی سياق الإنتاج الشعري، فهو إرهاسة مهمة للقول المشهور لوردزورث «كل الشعر الجيد فیض تلقائي للمشاعر القوية». والخط من قدر الفن الآلي أمر مألوف (شاهدناه عند كوبر)، والفكرة العامة التي ترى أن أعمال الفن لها شكل عضوي - هذه الفكرة ذات تاریخ طويل فی تراث الأفلاطونية الجديدة، ولكن الجسدید عند یونج هو وضع الفكرتين معاً. وتمیيزه الحاد بین العضوي والآلي یسبق المبدأ الذي سوف یشكل النظرية الجمالية عند كولردج\*\* وشليجل\*\*.

\* کاتو تراجیدیا کتبها أديسون عام ١٧١٣ - راجع الهامش السابق عنها (المترجم).

\*\* الأول هو صمویل تیلور كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) شاعر رومانسي وناقد إنجلیزی. والثاني هو أوجست فلهلم فون شليجل (١٧٦٧ - ١٨٤٥) ناقد رومانسي ألماني اشتهر بترجماته لشيكسبير (المترجم).

وعن طريق المشتغلين بعلم الجمال مثل ج. ج. زولتسر، تشرب التراث الألماني استعارة يونج، حيث كانت العضوانية\* الهم الرئيسي لهردر وكانت، وكثيرين آخرين. وهكذا تعقد المفهوم واتسم بالعمومية إلى أن لقي أوضح وأتم بيان في محاضرات شليجل، تلك المحاضرات التي أعاد منها كولردج تصدير المقولة إلى إنجلترا في الصيغة المشهورة التالية:

يكون الشكل آليا عندما نطبع على أية مادة معطاة لنا، صورة محددة سلفا وليست ناشئة بالضرورة عن خواص تلك المادة، كما هي الحال عندما نُعطي كتلة من طين طري أي شكل نرغب في أن نحفظ به حين يصبح صلبا. أما الشكل العضوي فهو على العكس من هذا، فطري يتشكل حسبما ينمو ذاتيا من داخله، وكمال نموه هو كمال شكله الخارجي نفسه، فكما تكون الحياة يكون الشكل. إن الطبيعة وهي الفنان العبقرى الأول والتي لا تنفذ مع تنوع القوى، هي بالمثل ذات أشكال لا تنفذ<sup>(٣١)</sup>. ويجب ألا يغفل الإنسان أهمية شيكسبير والعبقرية genius في هذه الصيغة، فسياقها يدور حول البحث عن العلاقة بين العبقرية والقواعد وتفنيد إساءة فولتير إلى شيكسبير لعدم انصياعه لوحداث\*\* الكلاسيكية الجديدة ولقواعد الذوق فيها. وكلمة (genial) من الكلمات الأساسية في لغة كولردج، لأن «الأرواح الحارسة genial spirits» إشارة ضمنية وردزورثية ميلتونية حيوية في شعره، و«مبادئ النقد الـ genial» تعبير رئيسي في نظريته الجمالية<sup>(٣٢)</sup>.

وينبغي على المرء ألا يفرط في الادعاءات لصالح يونج، ففي حين يضع هو تمييزا دقيقا بين الأعمال المبتكرة والأعمال المقلدة، يقدم كل من شليجل وكولردج تعبيرى آلي وعضوي، كجزء من نظرية أشد تعقيدا بكثير لعملية الإبداع الفني، ومن ثم فإن «المواد سابقة الوجود» تعني ببساطة عند يونج الكتب السابقة، بينما يعني «الشكل المحدد سلفا» عند كولردج كل ما يدرك بالحواس، وذلك مقابل ما يبتدع بشكل

---

\* العضوانية ترجمة للكلمة الإنجليزية Organicism وهي النظرية القائلة بأن العمليات الحيوية تنشأ من نشاط أعضاء الكائن الحي كلها بوصفها نظاما متكاملا - راجع المورد لمير البعلبكي (المترجم).

\*\* المقصود بالوحدات هنا الأسس الثلاثة للبناء الدرامي المأخوذ عن فن الشعر لأرسطو، وهي وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمن (المترجم).



جديد بقوة الخيال الموحدة - وتميز كولردج مرتبط ارتباطا وثيقا بما بين الخيال الحي الموحّد وتدايعات الخيال الآلية . وليس إطرء يونج لشيكسبير في الواقع جليا جلاء مديح كولردج . . فقرب نهاية كتاب «آراء» تتسلل عبارة «على الرغم من كل أخطائه» (ص ٧٨) ، وما كان من الممكن أبدا أن تتسلل إلى لغة النقد الرومانسي في ذروته .

وفي وقت متزامن مع كتاب يونج «آراء» كان المشتغلون بعلم الجمال من أصحاب حركة التنوير الاسكتلندية يطورون بحثا مفصلا للعلاقة الحميمة بين شيكسبير والعبقرية والخيال ، تلك السلسلة من الاهتمامات التي كانت أساسية جدا لدى الرومانسية وفي «مقال عن التذوق» لألكسندر جيرارد نُشر أيضا عام ١٧٥٩ ، فصل يدرس مسألة ارتباط «التذوق بالعبقرية» ويذهب جيرارد إلى أن «إحاطة أو شمول الخيال» هي «الخاصية الأولى والرئيسية للعبقرية»<sup>(٣٣)</sup> . ولتفسير عمل العبقرية يحيل القارئ إلى الباب الثالث من كتاب أكنسايد «متع الخيال» . وفي عامي ١٧٥٨ و ١٧٥٩ كان جيرارد منشغلا ببحث مطول عن العبقرية أتمه أخيرا ونشره عام ١٧٧٤ تحت عنوان «مقال عن العبقرية» . وقد مارس هذا المقال - مع «مقال عن العبقرية الأصلية» لوليم دوف (١٧٦٧) - تأثيرا بناء على الرومانسية يرجع إلى حد كبير لشهرته في ألمانيا . فقد شكلت نظرية جيرارد عن العبقرية نظرية يوهان نيقولاوس تيتن J.N. Teten عن القدرة على التعبير الشعري ، وشكلت هذه نظرية كولردج عن الخيال الثانوي<sup>(٣٤)</sup> . ولم يكن هناك مثال أكثر من ذلك حيوية للاتجاه من حركة التنوير الاسكتلندية إلى حركة «العاصفة والاندفاع» إلى الرومانسية الإنجليزية ، ولكن ماهو السبب في هذه الشعبية التي نالها جيرارد في ألمانيا؟ والإجابة عن هذا السؤال يقدمها تعليق لمّاح جدا على «مقال عن العبقرية» في «المكتبة الألمانية العامة» . إنه كتاب رائع ! ولب الموضوع الذي يتناوله أن العبقرية تعبر عن نفسها بصورة واضحة جلية في الابتكار الذي يتأتى عن الخيال ، وهذا الخيال بدوره يعتمد على ترابط الأفكار ( . . . ) إن هذا العمل إنجاز عظيم . ومعظم الأمثلة مقتبسة من شيكسبير . ويقتبس جيمس إنجل هذا في كتابه عن «الخيال الخلاق» ويعلق قائلا إن «استخدام جيرارد للثقة المعتمدين في الأدب كان مقبولا جدا ، ولكن الأمثلة المأخوذة من شيكسبير أثبتت أنها أمثلة لا تقاوم»<sup>(٣٥)</sup> .



والعبقرية عند جيرارد تأتي من الداخل لا من الخارج ، وهي قوة عقلية وليست وسيطا سماويا . وهو يؤكد أن «العبقرية في صميمها هي القدرة على الابتكار» (٣٦) .

(يقصد بالابتكار ما نعنيه نحن بالقدرة الإبداعية) . ويسأل عن القوة العقلية التي تهب الإنسان هذه القدرة -أهي الحس أم الذاكرة أم الخيال أم الحكم؟ ثم يختتم قائلا بأن الخيال هو مفتاح السر، ولو أن ملكة الحكم قد تساعد في إكمال وترتيب ما تم ابتكاره . وفي البدايات الأولى للكتاب تأكيد أن عبقرية شيكسبير تضعه على رأس الشعراء المحدثين ، وعلى الرغم مما فيه من أخطاء عظيمة بقدر عظمة مواطن الجمال عنده ، فعبقريته أعظم من عبقرية ميلتون بفضل «تفوق ابتكاره» (ص ١٣) . والأخطاء التي يتحدث عنها جيرارد ، تعزى إلى افتقار شيكسبير إلى الحكم -وهذا مثال آخر يبين كيف يمكن أن يقترن تأكيد «رومانسي» في ظاهره على الخيال والعبقرية بتحفظات اختص بها القرن الثامن عشر على خروج شيكسبير عن الذوق .

العبقرية عند جيرارد إذن تنشأ من الخيال . ولكن كيف يعمل الخيال؟ إنه يعمل من خلال التداعي : وهذا المبدأ يعالج في الجزء الثاني من المقال في فصول تحمل عناوين كهذه . . «عن المصادر الخيالية لضروب العبقرية» و«عن تأثير الانفعالات على التداعي» و«عن هيمنة مبادئ التداعي» . وفي هذه الفصول نوقشت القضية باستخدام أمثلة مقتبسة من شيكسبير . ويستعين الفصل المكتوب عن الانفعالات بنخبة كبيرة من المسرحيات أثناء فحصه للكيفية التي ينشط بها العقل تحت وطأة الانفعال الشديد ، ثم في تحليل عملية التداعي ، تستخدم لغة المضيفة الأنسة كويكلي في الجزء الثاني من هنري الرابع ، وبومباي في مسرحية دقة بدقة كشاهد أولي بين (٣٧) . ولا يقل تركز مقال جيرارد حول شيكسبير إلا في الجزء الثالث الذي يعنى عناية أكبر بالفرق بين العبقرية في العلوم والعبقرية في الفنون الجميلة .

ويعتبر مقال دوف عن العبقرية الأصيلة [ . . . ] في الفلسفة والفنون الجميلة وفي الشعر على نحو خاص ، أقل تعقيدا من الناحية السيكلوجية من مقال جيرارد ، لكنه أكثر حمية في دعواه بأن الأصالة الشعرية هي أعلى شكل من أشكال العبقرية . ويرى دوف أيضا أن الخيال المرن المترابط شرط أساسي للعبقرية . وهو يربط مثل

كثيرين من قبله ، العبقرية الأصيلة بما هو خارق للطبيعة ، ويرفع شيكسبير لأسمى منزلة لأنه «الكاتب الإنجليزي الوحيد الذي تجرأ بجسارة مدهشة على أن يقتحم بقوة حدود دولة منعزلة ، ويكتشف أرض الأطياف والأشباح والأحلام»<sup>(٣٨)</sup> . بيد أن إطرء هذه السمة المميزة للعبقرية الخلاقة وغير العادية ، يسير جنباً إلى جنب مع النقد الذي يذهب إلى أن الطابع الغالب على كل مؤلفات شيكسبير هي «عظمة الخيال المفاجئة وجهوحيته وحماسته» (ص ١٦٢) . ومعظم هذا هو المادة التقليدية للقرن الثامن عشر ، بيد أن التأكيد المتكرر للخيال يحدد موقف دوف على أنه بشير آخر لـ «الرومانسية» . وتعليق كالتعليق التالي يشعرنا بأثر كولردج ، يقول التعليق : «ليس الخيال هو تلك الملكة التي يستعين بها العقل للتفكير في أوجه نشاطه فحسب ، بل هي أيضاً التي تجمع الأفكار المتنوعة المنقولة إلى الإدراك عن طريق قناة الإحساس» (ص ٦) . وكل ما كان مطلوباً بعد ذلك هو استبعاد كلمات مثل «مفاجئ» والتخلص من الادعاء بأن شيكسبير كان يفتقر إلى الحكم ، ولقد تم هذا التطور أخيراً في نقد شليجل ، بل في نقد كولردج قبل كل شيء ، حيث ظهرت بوضوح ولأول مرة ، الوحدة الحقيقية لمسرحيات شيكسبير بفضل نظرية الشكل العضوي .

وهنا نصل إلى مفارقة ، فزيادة تأكيد أن العبقرية هي جوهر الشعر كانت أمراً أساسياً لرفض الكلاسيكية الجديدة ، غير أن معيار العبقرية كان يستخدم في كثير من الأحوال عذراً لتجنب التحليل . ومن الأمور التي لها دلالتها أن الكثيرين من نقاد القرن الثامن عشر وجدوا أنفسهم يلجأون إلى التنصل من عجزهم تجاه الشعر بقول قائلهم : أنا لا أدري\*<sup>(٣٩)</sup> . وفي مدخل مذكرة وضع لها ت . م . ريزور عنواناً يساعد على فهمها - وهو «حكم شيكسبير مساو لعبقريته» ينتقد كولردج بقسوة عبارات كعبارة دوف «عظمة مفاجئة وجهوحيته وحماسته» حيث يقول :

إنهم يتكلمون عن شيكسبير بوصفه نوعاً من فلتات الطبيعة الجميلة ، مارداً مبهجاً ، شديد الجموح في الواقع ، وبلا ذوق أو حكم ، ولكنه مثل البلهاء الملهمين الذين يبجلهم الناس تبجيلاً شديداً في الشرق ، ويغمغم وسط أغرب الحماقات ،

---

\* هذه عبارة فرنسية نصها «Je ne sais quoi» (المترجم) .

بأجل الحقائق . وفي تسعة مواضع من عشرة ورد فيها اسمه المهيب وجدته يذكر مقترنا ببعض النعوت مثل «جامح» ، و«مفاجيء» ، و«غير متوقع» «وابن الطبيعة القح» إلخ . . . إلخ . ولو كان هذا كله صحيحا لوجب علينا أن نسلم به ( . . . ) ولكن لو كان كذبا فهو كذب خطر ، لأنه يشجع على اللجوء لخداع الذات الخفي -ويمكن في الحال إنسانا مغرورا من التهرب من ازدراء قارئه عن طريق إطرءات عامة منمقة لشيكسبير، والتذرع بما قاله هو نفسه (أي شيكسبير) لمعالجة ما عجز عقله عن فهمه ، وفشلت نفسه في الإحساس به ، دون تحديد أي سبب أو إرجاع رأيه إلى أي مبدأ واضح (٤١) .

إنه لأمر قاس وإن لم يكن مجحفا على أية حال أن يتهم بعض نقاد الكلاسيية الجديدة بمحاولة الهرب من ازدراء قرائهم «باطراءات عامة منمقة لشيكسبير» . فلقد كان النقد الشيكسبيرى الرومانسي جديدا -ويظل مفعما بالحيوية حيث يبدو الآن كثير جدا من مقالات القرن الثامن عشر فاقدا للحياة- لأنه كان غنيا بالعاطفة وتحليليا في الوقت نفسه . وكان لدى كل من كولردج وهازلت العقل الذي يمكنهما من الفهم والنفس التي تمكنهما من الإحساس بعظمة شيكسبير، ولقد كانا أول من تعقب الحركة العاطفية والشعرية ، وانحسار الشعور وتدفعه ، أي مبدأ البنية العضوية الجوهرية للدراما الشيكسبيرية . وقد كان من مفارقات التجديد الرومانسي أنه مجد فن شيكسبير ولم يمجّد عبقريته .

وتبطل هذه المفارقة لو تم الإقرار بأن العبقرية والفن ليسا خاصتين متعارضتين ، وهذا هو الذي فعله أحسن نقاد القرن الثامن عشر . إن التصورات الخاطئة عن الفن والأصالة المبدعة هي التي تؤدي إلى تصور أنها متعارضان . والفن الصادق يبرز من الباطن وليس من فرض القواعد أو الأشكال المحددة سلفا . ولقد خطا جيرارد خطوة إلى الأمام باقتراح أن جوهر الإنجاز الفني هو العبقرية ، ليس بمعناها الغامض ، وإنما بوصفها قوة خيال محددة ، وإن كانت لا واعية . أما كولردج -الذي ألف بين أفكار تنس (الذي تعلم من جيرارد) وشيلنج وكأنت وشليجل - فقد رأى أن الخيال إنما هو قوة عضوية موحدة . لقد أعيد إبداع شيكسبير من جديد ، عبقريا وفنانا على السواء ، يعمل بوعي عن طريق قوة هي أعمق من الوعي .



أما بالنسبة لقضية الأصالة ، فإن موقف دوف منها يدل على خطأ في الفهم . فقد أدى به اهتمامه بالأصالة إلى نشر تكملة لمقاله المعنون «ملاحظات نقدية على كتابات أشهر العباقرة المبدعين في الشعر» (١٧٧٠) ، ادعى فيها أن العباقرة المبدعين بصورة كاملة هم فقط هوميروس وأوسيان وشيكسبير . ولقد تبوأوا هذه المنزلة لأنهم أولا وقبل كل شيء قد صنعوا أصالتهم بأنفسهم : فدوف يتناول «الأصالة» بمعنى «القدوم أولا» أو «السبق» الذي يعتبره العلامة المطلقة للأصالة الخلاقة ومن ثم للعبقرية . وموقفه أساسا يتبنى ما يمكن وصفه بالبدائية ، وهو ناشئ إلى حد بعيد من الرواج الذي لقيته في الستينيات من القرن الثامن عشر «ترجمات» جيمس ماكفرسن\* لأشعار أوسيان المنشد الشاعر الملحمي الغالي المتجول . بيد أن هذا النوع من الأصالة لا وجود له في الفن . . فكل عمل يتوقف على أعمال سابقة وعلى التوقعات السابقة لجمهوره . ومبدعو دوف العظام ليسوا مبدعين بالمعنى الذي يذهب إليه ، فهوميروس كان له أسلافه ، بل إن هوميروس ربما يكون هو أسلاف نفسه ، وذلك لو قبلنا أنه كان تراثا وليس فردا . ويمكن بصعوبة أن يوصف أوسيان بأنه مبدع ، حيث إنه كان من صنع القرن الثامن عشر . وعبقرية شيكسبير لم تنشأ «من يد الطبيعة كما نشأت الإلهة بالاس من رأس الإله جوف\*\*» ، كاملة النمو تامة النضج<sup>(٤١)</sup> . وقد قال كولردج إن العبقرية يمكن أن تلاحظ «في التفوق المتنوع للترجمة والانتقاء والترتيب»<sup>(٤٢)</sup> . وقد بينت الدراسات المتعمقة الحديثة أن فن شيكسبير اعتمد على تمثّل وإعادة تشكيل الأدب الموروث والتقاليد الدرامية .

ولست أريد أن أؤيد دعاوى كولردج على حساب نقاد القرن الثامن عشر، فهم لا يهيون كلهم في إفاضة بـ «العبقرية» وبـ «الأصالة» كخاصتين تستعصيان على التحليل . وثنا قد مثل الأسقف هورد يمكن أن يكون شكاكاً على نحو مؤثر كما هي

---

\* جيمس ماكفرسن شاعر اسكتلندي ومترجم من القرن الثامن عشر، نشر شعرا ادعى أنه مترجم عن أسطورة المنشد المتجول والشاعر الغالي أوسيان . راجع الهامش السابق عن التأثير الهائل لهذه الترجمات المنحولة (المترجم) .

\*\* بالاس اسم آخر للإلهة أثينا، إلهة الحكمة العذراء والفنون، وتحكي الأساطير أنها ولدت من رأس زيوس . أما جوف فهو اسم آخر للإله جوبيتر (المترجم) .



الحال في المقطع التالي من «رسالته عن المحاكاة الشعرية» لعام ١٧٥١ ، حيث يوازن ما بين صور روميو والصور المشابهة عند هوميروس وفرجيل حين يقول :

انظري يا حبي ، ما يخططه الحسود

الذي يشد وثاق السحب المتقطعة في الشرق الأبعد .

لقد انطفأت شموع الليل والنهار الجدل

يقف على أطراف أصابع قدميه فوق قمم الجبال الضبابية

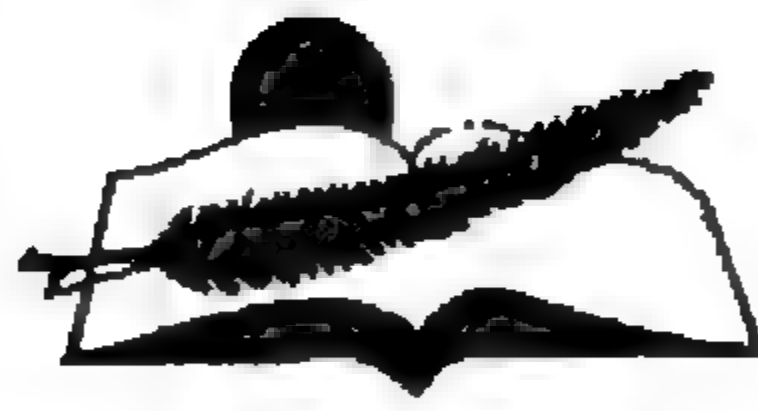
(٣- الأبيات من ٧- ١٠)

والقارئ بلا شك سوف يعلن للوهلة الأولى أن هذا وصف أصيل مبتكر . لكن لماذا؟ إننا لا نجد جزءا واحدا منه يتعذر علينا أن نتبع أثره لدى شعراء آخرين . [ . . . ] والصورة الأخيرة التي تستوقف القارئ إلى حد بعيد لا تختلف اختلافا جوهريا عما لدى فرجيل وهوميروس . [ . . . . ] ولكن الاختلاف يكمن هنا ، فتعبير هوميروس عن نفاذ الصبر هذا تعبير عام ، وكذلك تعبير فرجيل ، ثم إنه جاء وفقا لما تطلبتة المناسبة وبجهد أقل . أما تعبير شيكسبير فدقيق وخاص لأن نفاذ الصبر موضوع أماننا . وقد صور للعين في حالة وقوف على أطراف الأصابع [ . . . . ] وهذه المقدرة - وهو ما يجب أن نعترف به - سمة من أوثق سمات العبقرية الحقيقية ، ولو وجدناها بشكل عام عند أحد الكتاب ، فقد نتجراً ونعتبره أصيلا مبتكرا دون أدنى شك (٤٣) .

وينبغي أن يذكرنا هذا التحليل بأنه في حين كان مصطلح «النقد العملي» من ابتكار كولردج ، فإن التكنيك (أسلوب الصنعة) كان يمارس في القرن الثامن عشر -تماما كما كان يمارسه لونغينوس- بوصفه وسيلة لتكوين أحكام قيمة وتحديد الخصائص الدقيقة للعبقرية والأصالة .

وقد أصبحت العبقرية هاجسا رومانسيا لأنها كانت التصور الذي يبدو أنه يكفل الفردية . وهي وفقا لما يقوله توماس ماكفرلاند «نظير للتفرد ومطمح أمل الفرد على الدوام حتى وإن لم تتحول إلى واقع» (٤٤) . وربما يكون هاملت هو النموذج الأول للوعي الفردي ، لكن شيكسبير لم يكن هاملت . ولو كان أي شيء

أصلاً فقد كان هو النموذج الأول للجماعية وليس للفردية . لقد عاش -ولا يزال يعيش- مع جماعة الفنانين (أو -وفقاً لتعبير هازلت- وسط أرستقراطية الأدب) . ونحن لا نعني بشيكسبير شخصاً بل نعني به كياناً مؤلفاً من أعمال ، وذلك الكيان قد تشكل عن طريق أفراد عديدين -عن طريق أوفيد وغيره ممن سبقوا شيكسبير، وعن طريق مارلو ومن تقدم عليه من المسرحيين الآخرين ، وعن طريق الممثلين في فرقته والجمهور، الذي لا تتم أي مسرحية دونه . وفضلاً عن ذلك فإن القيمة الحقيقية لشيكسبير هي أنه لا يمكن حصره في حياة وليم شيكسبير . فهو -كما أدرك صديقه جونسون- «لا ينتمي لعصر وإنما لكل العصور» ، فمجتمعه يمتد لحياته بعد الموت ولمكانه في الحياة الثقافية اللاحقة وتأثيره على حياة اللاحقين من القراء والكتاب والمترددین على المسرح ووضع كشافه القومي . إنه يعيد كلمة عبقرية إلى أصولها ، إلى فكرة المعبود الحارس : إنه يتحكم في هويتنا القومية ومفهومنا عن الأدب على السواء . لقد أصبح شيكسبير «عبقري جزيرتنا» ، كما أصبح كذلك عبقري الفن ، وليس العبقرى العارى عن الفن .



## الفصل الخامس

### جوته والعبقرية

مايكل بدو

أدت فكرة العبقرية في إنجلترا في منتصف القرن الثامن عشر وظيفتين بارزتين، فقد أتاحت للتقليديين تبني ظاهرة شيكسبير دون تحامل على المعتقد «السلفي» المحافظ للكلاسية الجديدة، وقدمت للمجددين السلاح الذي يهاجمون به نفس هذه الكلاسية. الوظيفة الأولى نجدها في مقال أديسون في العدد المائة والستين الشهير من مجلة (اسبكتاتور)، والثانية في كتاب أدوارد يونج «آراء حول الإبداع الأصيل». أما أديسون فإنه يحاول التسليم بإنجازات «العبقرية الفطرية» لدى شيكسبير وهوميروس وبندار وشعراء العهد القديم، دون هدم المثل الأعلى للكلاسية الجديدة، وهو العبقرية القائمة على التمكن من الصنعة التي قام ممثلوها «بتشكيل أنفسهم حسب قواعد معينة، وأخضعوا روعة مواهبهم الفطرية لتصويبات الفن وقيوده»<sup>(١)</sup>. ويؤدي يونج نفس ذلك الدور الهدام بالتخلي عن الفعل المتوازن، وبإنكاره وجود أي علاقة للعبقرية بالصنعة الفنية، يحول قضية أديسون الخاصة «بالعبقرية الفطرية» إلى نموذج مطلق، «فالعبقرية هي المعرفة الكامنة في الفطرة، وهي بأكملها شيء خاص بنا»<sup>(٢)</sup>، أما الشكل والنظام في الفن فإنها ينبثقان من عمليات تقوم على الحدس، ومن ثم كان نتاج العبقرية مختلفا اختلافا جذريا عن فنون الصنعة التي تتم باستخدام المهارات المكتسبة بهدف تحقيق غرض ما.

هذان الموقفان كلاهما كان جزءا من بحوث نقدية مستقرة مرتبطة بتقليد أدبي حي. ولكن الأمور كانت مختلفة في ألمانيا في ذلك الحين، وكان الموضوع الرئيسي الملح هو غياب الثقافة الأدبية القومية وآفاق تكوين هذه الثقافة. وكان هناك إجماع في الرأي على أن هناك شيئا خطيرا مفقدا في الحياة الثقافية الألمانية، وأن ثمة رغبة عامة

شديدة في أدب ألماني قومي ، تركز على طموحات سياسية واجتماعية عامة . وكانت كلمة «ألماني» ، في هذه المرحلة تعني أدبا في لغة الطبقة الوسطى ، في مقابل الثقافة الفرانكفونية المتفرنسة لطبقة النبلاء الألمانية المسيطرة . وكانت «القومية» تعني الأعمال التي تؤكد على الوحدة الثقافية لكل المتحدثين بالألمانية ، رغم انقسام الأمة إلى دويلات مستقلة متعددة<sup>(٣)</sup> . وإلى جانب الاتفاق على أوسع نطاق على الحاجة إلى القيام بشيء ما ، وجد على قدم المساواة اقتناع عام بأن تكوين أدب قومي إنما هو عمل ممكن . وكانت المسألة ببساطة هي تحديد مقاييس ملائمة وتحقيقها ، لكن الإجماع هنا أخفق للاختلاف الشديد على ما كان ينبغي عمله .

وفي بداية الثلاثينيات من القرن الثامن عشر ، دافع جوتشيد\* في لبيتزج عن تقليد الدراما الكلاسيكية الفرنسية الجديدة ، وسرعان ما دخل في جدال مع بودمر وبرايتنجر\*\* المنظرين السويسريين اللذين كانت وسيلتهم هي بعث الأدب الألماني من خلال الملامح الشعرية الدينية ، متخذين من ميلتون مثالا يحتذى . وعندما بدأ النصف الثاني من ذلك القرن صرح لسينج\*\*\* بأنه يوافق جوتشيد على وجوب أن يكون المسرح هو مجال الأدب الجديد ، لكنه أدان بشدة دفاعه عن نماذج الكلاسيكية الفرنسية الجديدة . وكان شيكسبير هو البديل الذي قدمه كنموذج أقرب ما يكون إلى الثقافة الألمانية ، ولو أنه في الحقيقة اعتمد على عناصر في مسرح فرنسا المعاصرة ، وخاصة أعمال ديدرو\*\*\*\* التي كانت مشربة بروح إنجليزية ، إلى حد أنها حملت طابع تأثير ريتشارد سن\*\*\*\*\* على الحبكة والشخصية والموضوع .

---

\* يوهان كريستوف جوتشيد (١٧٠٠-١٧٦٦) باحث وكاتب ألماني . كان أستاذا للأدب في لبيتزج ، ورائدا للمدرسة السكسونية ، ورفع عبثا لواء تطبيق المعايير الكلاسيكية الفرنسية على الأدب الألماني (المترجم) .

\*\* بودمر (١٦٩٨-١٧٨٣) وبرايتنجر (١٧٠١-١٧٧٦) يمثلان المدرسة السويسرية ولفتا الانتباه إلى الشعر الإنجليزي وخاصة شعر ميلتون (المترجم) .

\*\*\* جوتسهولد أفرام لسينج (١٧٢٩-١٨٧١) كاتب مسرحي وناقد ألماني من مسرحياته (الآنسة سارة سامبسون) وهي أول تراجيديا ألمانية وطنية عن حياة الطبقة الوسطى (المترجم) .

\*\*\*\* دنيس ديدرو (١٧١٣-١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسي اشتهر بإدارته الموسوعة الفرنسية الشهيرة (المترجم) .

\*\*\*\*\* صمويل ريتشارد سن (١٦٨٩-١٧٦١) روائي إنجليزي كان لرؤيته السيكولوجية واستخدامه صيغة الرسائل أثرهما الكبير على تطور الرواية . ومن أبرز أعماله بامبلا ١٧٤٠- وكلاديسا ١٧٤٧ التي كانت درة أعماله ، والتي أكسبته شهرة في أوروبا (المترجم) .



وحتى هذه المرحلة، اشتركت جميع الحلول المتنافسة في افتراض أن مفتاح التجديد الثقافي يكمن في تقليد أحد هذه الأنماط، وأن آراء يونج هنا كما فسرهما هامان\* أولا ثم تلميذه هردر بعد ذلك، قدمت مدخلا مختلفا اختلافا أساسيا، فلقد استمد هردر من يونج برنامجا لإنشاء أدب قومي ألماني، جعل من تمثل النمط الأجنبي أمرا غير ضروري. وليس هذا فقط، بل إنه اعتبره في الواقع ضارا، حتى أن المؤيدين لمثل هذه الأنماط قد يتعرضون للوم على فشل محاولاتهم في إنشاء ثقافة قومية. وقد أشار هردر إلى شعر العهد القديم وإلى هوميروس وبندار وشيكسبير (وأوسيان\*\*\*) بالطبع لا كنهاذج تحاكى، ولكن كأمثلة لأعمال ظهرت للوجود عندما تم تجنب كل أنواع المحاكاة. وكانت كل هذه الأمثلة عن العبقرية الأصيلة لما يقول هردر، ذات توجه بعيد عن الحضارة، إذ كانت تعبيرات فطرية عن الإحساس القوي، ولا علاقة لها بالتعلم أو بالثقافة المكتسبة. ولقد حث هردر رفاقه من أبناء وطنه على أن يهجروا محاولات تقليد الأعمال الأجنبية، وأن يتركوا جانبا المواضيع الاجتماعية والأدبية، وأن يكون حديثهم من القلب مباشرة. واعتقد هردر أنه لو تم تحطيم قيود الأنماط الأجنبية وأغلال الصنعة المدعية، لبعث التعبير الذاتي المكثف الناتج عن هذا حياة جديدة في الأدب الألماني. ولقد أعلن دعوته قائلا: احتفظ بهويتك دون خوف (حيث إن الاحتفاظ بالهوية وما يتضمنه ذلك من اعتزاز الفرد بانتسابه إلى أمته، هو من أعظم إضافات هردر المتميزة إلى فكرة العبقرية الأصيلة) فكل ما تحتاج إليه أو تحتاج إليه ثقافتك القومية، سوف يتاح لك في قول عفوي معبر يلهمك في حماسة متقدة. وبدلا من وضع برنامج تعليمي، قدم هردر أملا في خلاص للثقافة الألمانية، أملا مليئا باللهفة على مجيء عبقرى أصيل ذي شخصية وإرادة قوية يقتحم قيود تراث بال. وقد وجد هردر هذا المخلص في شخص جوته.

---

\* هامان (١٧٣٠-١٧٨٨) رائد حركة «العاصفة والاندفاع» في ألمانيا. قاوم تيار العقلانية في عصر التنوير، وكان تأثيره عميقا في جوته وهردر (١٧٤٤-١٨٠٣) الذي كان مبشرا بالحركة الجديدة. وقدم في كتابه «أفكار عن فلسفة تاريخ البشرية» مدخلا متطورا لدراسة التاريخ (المترجم).

\*\* سبق التعريف به في أحد هوامش الفصل الثالث، وأضيف هنا أن هذا الاسم قد ينطق أوشان أو أوشيان أو أوشن (المترجم).

التقى هردر بجوته عام ١٧٧٠ ، حين كان هذا طالبا يدرس القانون بجامعة ستراسبورج ، وهو في الواحدة والعشرين من عمره . وكان قد كتب شيئا من الشعر اللهاج ، وإن كان تقليديا إلى حد كبير . وقد فتح هردر عيني جوته على قوة الشعر الشعبي وشجعه على الاطلاع على هوميروس وشيكسبير والإنجيل كأمثلة للتعبير القوي البسيط الواضح عن التجربة المكثفة ، كما شجعه على جمع الأغاني الشعبية من ريف الألزاس . ولفترة من الزمن كان جوته متحمسا لنظريات هردر يتقبلها دون نقد ، كما كان يقلد دون تحفظ أسلوبه الثري المتدفق . ولكن أهم من ذلك بكثير أن إطرء هردر للعبقرية الأصيلة وما تضمنته عن طبيعة الشاعر ، قد أدت بجوته إلى اكتشاف موهبته الحقة ، وصوته الشعري الخاص . لقد بدأ بنوع من الشعر جديد تماما في خلق تقليد أدبي قومي ، فشلت جهود المنظرين في تحديده . وقد ظهر أول تعبير نظري عن ولاء جوته لأسلوب هردر ونظرياته في مقال له بعنوان «فن العمارة الألمانية» (١٦/٨-٢٦) <sup>(٤)</sup> نشر أول ما نشر دون توقيع في نوفمبر ١٧٧٢ . ومن المحتمل أن يكون قد كتب - أو على الأقل جزء منه - في العام السابق على ذلك ، أي في نفس الوقت الذي ظهرت فيه بواكير أول قصائد غنائية متميزة لجوته . وقد أطرى المقال العبقرية الأصيلة التي تمثلت في أسلوب بناء كاتدرائية ستراسبورج ، وقدمها بوصفها مثالا فائقا على الفن المنبعث من الروح القومية الألمانية . وقد أصبح فن المعمار الذي أشاد به جوته وهاجمه بقسوة نقاد الكلاسيكية الحديثة باعتباره مثالا على الخشونة التوتونية ، أصبح يلائم تماما الاعتداد بالنفس بوصفه مظهرا للفضائل الألمانية الحقيقية . وبرجوع جوته بعد ذلك بسنوات كثيرة إلى هذا الجزء من سيرته الذاتية ، شعر بالأسف لانقياده لنموذج هامان وهردر الذي غلف أفكاره «في سحابة ضبابية من الكلمات والعبارات التي حجبت عني وعن الآخرين ذلك النور الذي كان قد أشرق علي» (١٠/٥٥٦-٥٥٧) \* . لكن أسلوب هردر لم يكن هو وحده ما تبناه جوته . وسوف يشق علينا أن نجد أي شيء في هذا المقال لم يكن هردر نفسه يستطيع أيضا أن يقوله . فالمبادئ العامة والتقاليد الفنية - كما يعلن جوته - ليست منبثة

\* من كتاب جوته عن سيرة حياته «شعر وحقيقة» ، الكتابان العاشر والثالث عشر (المراجع) .

الصلة فقط بالعبرية، بل إنها في الحقيقة ضارة بها، فهي «تقتل الناس ذوي الإحساس الصادق» و«تعوق كل طاقة للمعرفة أو النشاط» (١٣/ ١٨-١٩). إن الفن الحقيقي ينبع من «شعور\* مكثف متفرد ذاتي تلقائي»، وهو «لا يكثر فقط بكل ما يشذ عن ذلك بل يتجاهله»، وهو لنفس هذا السبب «كلي وحيوي» و«تأثيراته طاغية» (١٣/ ٢٤)\*. وفن العمارة «الألمانية» (يعني القوطي) وكذلك فن العمارة «الأجنبي» (وكلمة أجنبي التي يستخدمها جوته هنا يشير بها إلى فرنسا قبل كل شيء) هو فن رديء، لأنه يحاول تقليد العصور القديمة دون أن يكون لديه الشجاعة على تحقيق هويته.

ولكن ليس الأسلوب الذاتي القومي «المميز» لكاتدرائية ستراسبورج هو فقط الذي يحدد مكانتها كعمل من أعمال العبرية، إذ إنها بجانب هذا تتسم بالوحدة القائمة على الحدس، وهي الوحدة التي يعتبرها جوته العلامة الأساسية المميزة للعمل العبري، مفسرا بذلك الهيمنة المباشرة التي يقول إن الكاتدرائية فرضتها عليه لحظة أن شاهدها: «غمر نفسي انطباع كبير طاغ، وبتفاصيلها المتناغمة التي تبلغ الألف استطعت أن أتذوقها واستمتع بها، ولكني لم أتمكن من فهمها وتفسيرها» (١٣/ ٢١). إن هذه العبارة تحتوي على حجة متميزة، أو تحتوي على الأصح على رفض للحجة التي شارك جوته فيها هردر في كتاباته المبكرة عن موضوع العبرية. فمن يونج استمد هردر وجوته الاعتقاد بأن الإبداع الفني الحقيقي فطري، لا لأنه لم يتطلب تثقيفا واعيا، بل لأنه شارك في الحفاظ على انتظام الطبيعة، وتوقعا لتهكم الكلاسيكية الجديدة وزعمها أن النظام العقلي الواعي هو وحده الذي يمكنه أن يفرض نظاما على أعمال الخيال، ذهب المدافعون عن العبرية الأصيلة إلى أن الخيال المبدع نفسه مشرب بمبادئ تنظيمية داخلية في نسيج إنتاجه بطريقة تلقائية. ومع ذلك فلو أردنا التماس دليل يوضح طبيعة هذا النظام الداخلي، لوجدنا أنفسنا بعيدين عن الوصول إلى أي نتيجة. ومن الواضح أن الشكل الذي يخضع لمعايير الكلاسيكية الجديدة يمكن تحديده ووصفه بسهولة، لكن ليس معنى هذا أن الشكل الذي تم إبداعه دون لجوء إلى الصنعة الواعية

\* الهامش السابق نفسه.



يتحدى بالضرورة كل وصف وتحليل وعلى كل حال ، فإن جوته صاحب هذه المقالات المبكرة لا يفترض فقط ، بل إنه يؤكد بشدة ، أن الوحدة الشكلية للأعمال العبقريّة يمكن استيعابها فقط عن طريق الحدس التلقائي ، كما يجعل من روعة الإنجاز الشكلي المزعوم علامة على قيمة تلك الأعمال<sup>(٥)</sup> .

وفي كتابات جوته النقدية لتلك الفترة المبكرة ، تكثر التأكيدات الخطابية والانفعالية بالرفض العنيد لإثبات دعاواه الحماسية . فمثلا في مقال يرجع تاريخه إلى حوالي سنة ١٧٧٥ نجد جوته يعود إلى الزعم بأن الأعمال العبقريّة تتسم بما يسميه «الشكل الباطني» ، الذي يقول عنه إنه «لا يمكن الإمساك به بشكل ملموس ، بل يجب أن يتم الإحساس به» (١٣/ ٤٧-٤٨) . ومصطلح «الشكل الباطني» ربما يأتي في الواقع من كتابات شافتسبري\* عن الجمال ، وهي التي عرفها هردر أيضا وأوصى جوته بالاطلاع عليها . ولكن ارتباط نشأة هذا الشكل الباطني وإدراكه بأعلى ذرى الانفعال ، إنما يأتي إلى حد ما من أخلاقيات شافتسبري المهدبة ، وهو أيضا بعيد عن الأصول الأرسطية للفكرة ، ذلك أن سمات الكائنات العضوية الحية التي جعلت أرسطو يعزو إليها «كمالاً أول»\*\* ، يمكن أن تحدد وتوصف بسهولة . ولكن جوته هنا يواصل النزعة اللاعقلانية المتطرفة في كتابات يونج وهامان وهردر . ولقد كان لمثل هذه الكتابات قيمة ملهمة لمعاصري جوته ، ولكن إصرارها العنيد من الناحية النظرية والمنهجية على تبرير تحمسها ، جعلها تلقي ضوءاً ضئيلاً على طبيعة العبقريّة .

---

\* هو أنطوني آشلي كوبر الايرل الثالث للفترة من ١٦٧١ إلى ١٧١٣ ، فيلسوف جمالي وأخلاقي إنجليزي ، وفي كتابه (خصائص الناس والعادات والآراء والأزمان) الذي صدر عام ١٧١١ طور فكرته عن المعنى الأخلاقي من حيث هو تناغم بين رغبات الفرد والمجتمع (المترجم) .

\*\* المصطلح الوارد في النص هو المصطلح الأرسطي الشهير (انتليخيا) Entelecheia الذي ترجمه الفلاسفة والشرح العرب على هذه الصورة «كمال أول لجسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة» - والمعنى الحرفي للكلمة «ما يحمل غايته في ذاته» ، ويقصد به أرسطو الصورة التي تتحقق في المادة ، أو مبدأ «الفعل» الذي يجعل «الممكن» بالقوة واقعا ويساعد على وصوله لتماه وكماله ، وربما يسميه في بعض الأحيان بالطاقة . ومن ثم كانت «الانتليخيا» التي تشكل الجسد وتحرك أعضائه هي النفس . وقد أخذ جوته المصطلح ووصفه بأنه «قطعة من الأبدية تغفل في الجسد وتبث فيه الحياة» (المراجع) .



وجوته الشاب ، كمنظر لموضوع العبقرية ، يعد ذا فائدة ضئيلة . والسبب الحقيقي في جذبه لانتباهنا يكمن في نبوغه كأديب ، وفي كتاباته الإبداعية التي عاصرت الاختلافات حول مفهوم العبقرية وجسدت فهمه هو لها . وعندما بدأ جوته البحث عن صوته الشعري بإرشاد هردر ، أمكن تسمية هذا الصوت أيضا بصوت أمته ، بمعنى أنه أظهر - لأول مرة منذ ترجمات لوثر للإنجيل - القدرة التعبيرية التامة للغة الألمانية العادية وتوسع فيها ، وذلك بغير أن يلجأ إلى تزويقها ببراعة الصنعة الفنية أو الحيل البلاغية أو الزخارف المتباهية المكتسبة عن طريق التحصيل . وقصائد جوته الغنائية التي ترجع إلى منتصف عام ١٧٧٠ ، وهي التي يحتفي فيها بالحب والطبيعة ، ليست في الحقيقة أبعد عن الصنعة من مسرحيته الأولى (جوتس ذو القبضة الحديدية)\* التي كتبها أولا عام ١٧٧١ ، ثم أعاد كتابتها ، لأن الصياغة الأولى لم تكن تلقائية بدرجة كافية . فلقد قاما على مجموعة متنوعة من التوجهات الشكلية التي لم تكن مستحيلة على التوصيف النقدي ، كما كان من الممكن أن يدعى جوته كاتب المقالات المنظر النقدي ، رغم أنها يدينان بالقليل أو لا يدينان بشيء إلى المعايير الأدبية السائدة في تلك الأيام . وبجانب قصائد الحب والطبيعة الغنائية نجد جوته في النصف الأول من عام ١٧٧٠ ، يكتب سلسلة من القصائد التي تعبر عن إحساسه بالقوة الإبداعية المنطلقة من خلال مجموعة من الشخصيات أو الأقنعة المسرحية . ففي بروميشوس (١/ ٣٢٠-٣٢١) يتباهى العبقرى المارد بقوته الإبداعية ويحتقر مطالبة زيوس بعبودية الخلق له ، مما لا يليق إلا بالأطفال والحمقى والشحاذين . وفي قصيدة «جانيميد» (١/ ٣٢٢) يُسَلِّمُ العبقرى نفسه - وهو العابد العاشق للطبيعة - لأحضان زيوس مختلف عن زيوس المعروف تمام الاختلاف ، إذ يتخيله الآن في صورة الألوهية المتغلغلة تغلغلا شاملا في عالم يتصوره الشاعر على أساس اعتقاده في وحدة الوجود . وفي أنشودة مدح محمد ﷺ (١/ ٣٠٤-٣٠٥) التي قصد بها في مرحلة من المراحل - مثلها في ذلك مثل قصيدته (الدرامية) عن بروميشوس أن تكون جزءا من عمل درامي (لم يتمه أبدا) ، في هذه الأنشودة يشبه

---

\* اسم المسرحية بالكامل «جوتس فون برليشينجن ذو القبضة الحديدية» وقد تأثر فيها من ناحية البناء الدرامي بشكسبير ويفكرته عن العبقرية كقوة جياشة ومنطلقة (المترجم) .

العبقري، بوصفه ذا تأثير خارق على أتباعه، بنهر عظيم يجذب القوة الكامنة في الجداول الأصغر، ويصل تدفقها بتدقيقه، وهو يدفعها بقوة إلى المحيط الشامل الذي هو منبعه ومصبه. وهي استعارة أخرى للقوة الباطنة المقدسة، والتي تفترض هذه القصائد أنها هي القوة المحركة وراء القدرة «الإبداعية» بوجه عام، سواء كانت فطرية أو كانت فنية راجعة إلى الصنعة. وفي قصائد أخرى من نفس الفترة يتخذ جوته شخصية المصور الذي يضع إحساسه الخاص بالإبداع الجياش في مقابل نزوات النقاد وحذقة الأدعياء. ونخص بالذكر القصيدة الموجهة إلى «العارفين بالفن ومحبيه» (٣٨٩ / ١) التي تعبر عن إحساس الفنان بالتفوق بوجه خاص على أولئك الذين يشاركونه إحساسه بدفع الطبيعة النابض، وبهجته بالفن العظيم، لأنهم يفتقرون إلى «قوة المبدع المفعمة بالحب» التي يشعر بها في داخله، كما أن استجاباتهم للجمال لاتصدر عن «الإحساس المتمركز في أطراف البنان»، ذلك الذي يجذبه نحو إبداع جديد خاص به. لكن جوته يتحدث أيضا دون لجوء إلى مثل هذه الشخصيات، وخاصة في أنشودته «الجواب وسط العاصفة» (٣١٧-٣١٣ / ١) التي يمكن وصفها بأنها متأثرة بأشعار بندار، والتي يتغنى فيها بكفاح العبقري للإبقاء على وجه الإبداع المتوقد في داخله وسط المطر والوحل في عصر البلادة الروحية<sup>(٦)</sup>.

وفي عام ١٧٧٣ نشر جوته النسخة المنقحة من مسرحية «ذو القبضة الحديدية»، التي كانت أكثر «تلقائية»، وهي مسرحية مضادة للنزعة الكلاسيكية الحديثة في بنائها، وتقدم نظرة شاملة (بانوراما) للحياة الألمانية في الربع الأول من القرن السادس عشر، وقد نسجت في مشاهد متصلة ومتتابعة عن حياة وموت جوتس، هذا البارون التيوتوني اللص ذي القبضة الحديدية والقلب الذهبي والعبارات التي بلغت من الجزالة حدا جعل جوته يعدل فيها كثيرا في مراجعاته المتأخرة للنص. وكانت هذه المسرحية مسؤولة أكثر من أي شيء آخر عن انطلاق حركة «العاصفة والاندفاع»، هذه الصيحة الجديدة في عبادة العبقرية الأصيلة، والتي زاد من ضيق جوته بها أنها بدأت بعد ذلك تبدد نفسها بشكل واسع في سلوك فوضوي، ومعارك مفتعلة، وفي الكتابة المسرحية الفجة التي كان يتعذر عرضها على المسرح. وشهد العام التالي وهو عام ١٧٧٤ كتابة ونشر «آلام فرتر»، التي يمكن النظر لشخصيتها الرئيسية على

أساس أنها شخصية أخرى مقنعة ، استكشف جوته من خلالها مظهرها جزئيا خاصا من مظاهر العبقرية . وفرتر نفسه يتعبد التلقائية في كل الأمور ، هذه التلقائية التي لا تنفصل عن فكرة العبقرية الأصيلة . أما ما يجعل الرواية تلقي ضوءا أخاذا على فكرة جوته عن العبقرية الأصيلة ، فيتمثل في تلك الحقيقة البسيطة وهي أن تجنب فرتر لكل تدبر وعقلانية هو الذي يؤدي به إلى الموت . ومن هذا الجانب المهم بالذات يوضح فرتر أن جوته كان قد بدأ بالفعل يتعد عن هردر ، الذي كان من رأيه أن الشعور الطبيعي حقا ، الذي يصقل ويهذب بصورة جادة ومستمرة ، لا يمكن أن يعرض الإنسان ولا أن يتعرض هو نفسه لأي ضرر .

وقبل أن يقابل فرتر «لوته»<sup>\*</sup> ويركب متن قصة الحب الرومانسية التي أحكمت قبضتها على أوروبا في القرن الثامن عشر ، نجده يكتب عددا من الرسائل التي تثبت أن لوته وحبها لها كانا حادثا عرضيا ولم يكونا السبب الرئيسي في سقوطه . لقد كان السبب الجذري هو الطبيعة الخاصة لحساسيته . وتظهر إحدى هذه الرسائل التمهيدية فرتر وهو يمر خلال سلسلة لافتة من الانفعالات ، فهي تبدأ بالتعبير عن بهجة صافية ، وتنتهي بنبرة يأس متوقع ، والمركز بين هذين الحدين المتناقضين ، هو النقطة التي لا تتكافأ عندها الحساسية الحادة المتطرفة مع القدرة على التعبير الإبداعي ، حيث يدرك فرتر أنه لا يستطيع تقديم تعبير ملائم لمدى وشدة مشاعره . ويعزو فرتر الابتهاج الصافي إلى نوع من الإحساس ، الذي يشبه الوجد بالاتحاد مع الألوهية الكامنة في قلب الطبيعة ، فهو يقول لمن يرأسله «إنني جسد سعيد ، يغمرني تماما الإحساس بالوجود المسالم الهاديء ، إلى حد أن فني يعاني من ذلك ، ولم أستطع عند هذه اللحظة أن أرسم مطلقا ولا حتى مجرد خط . ومع هذا لم أشعر أنني أعظم مصور كما شعرت في أمثال هذه اللحظة» (٢٧٠ / ٤) . ولابد أن قراء جوته الأول قد تعرفوا هنا على إشارة ضمنية لفقرة من مسرحية «إميليا جالوتي» للسينج ، كثيرا ما تعرضت للمناقشة ، وهي المسرحية التي يقال لنا ، بشكل غامض ، إنها كانت مفتوحة على مكتب فرتر عندما أطلق الرصاص على نفسه . وتوضح هذه الملاحظات أن فرتر كان في البداية يوحد بين حساسيته الفنية وبين تفتحها المباشر على الطبيعة .

---

\* هو اختصار لاسم شارلوت التي أحبها فرتر حبا يائسا في الرواية المعروفة (المترجم) .



بيد أن فرتر يدرك بعدئذ أن عجزه عن التعبير الملائم عما يشعر به ليس مجرد دليل على قصوره الفني ، وإنما هو حزن فاجع يشبه أن يكون تهديدا لوجوده . إنه يقول «آه لو استطعت أن تعبر عن كل هذا . أن تنفث على الورق الحياة الغامرة الدافئة في داخلك ، فتبدع هناك مرآة لنفسك تماما كما أن نفسك مرآة للآلهية المطلقة» (٢٧١ / ٤) . وهو يكتشف أنه لا يستطيع أن ينتقل من التلقي إلى الإبداع ، والنتيجة كما يعلنها في تغير مفاجيء لا تجاهه الانفعالي قبل أن تتوقف الرسالة ، هي «أنه يشعر بأن ذلك يدمره تدميرا - وبأن روعة كل هذه التجليات تقهره قهرا» . وتظهر شدة الإحساس التلقائي هنا كأنها تهديد لاستقرار النفس وتكاملها ، وهو تهديد لا يمكن تفاديه إلا بتوجيه الحساسية في مجرى القدرة الإبداعية ، وهي القدرة التي لا يمتلكها فرتر ، أو يفشل في ممارستها .

وسواء أكان المقصود بافتقار فرتر إلى القوة الإبداعية يعني فشلا يستحق اللوم ، أم يعني عيبا مقدرا . فهناك إجماع واضح بأن الحساسية والقوة الإبداعية ليستا - بصورة خالية من الإشكالات - جزءا من عملية واحدة مأمونة . فالعملية الإبداعية تبدو كأنها دفاع النفس الواعية ضد قوة حساسية التلقي القاهرة التي تعتبر في جوهرها قوة معادية ، وهي فكرة تقطع طريقا طويلا في اتجاه هدم الفكرة الرومانسية للعبقرية ، وهو ما قام به تحليل نيتشه لدافعي الإبداع ، وهما الدافع الأبولوني والدافع الديونيزي . وليست هذه النقطة الأساسية الوحيدة في الرواية التي تجعلنا نفكر في نيتشه : فالموضوع الذي يتكرر المرة تلو المرة أن السعادة مرتبطة بالرهيم ، وأن إدراك الحقيقة مرتبط بالتعاسة والشقاء ، هذا الموضوع يبلغ ذروته في حكاية المجنون الذي كان يشعر بأكبر قدر من السعادة في الوقت الذي يشتد فيه إحساسه بالخل والاعتراب عن الذات (٣٥٠ / ٤) ، أي حين يكون بعيدا عن ذاته كما تقول أمه . وكان لبعض الاستعارات التي يستخدمها فرتر للإيجاء باعتقاده «العبقري» في «التلقائية» \* دلالات بعيدة كل البعد عن أن تكون إيجابية على نحو ينفي عنها الشك . أما احترام «القواعد» - فيما يذهب إليه فرتر في أحد مواضع الرواية - فهو يدمر الشعور الصادق بالطبيعة والتعبير الصادق عن هذا الشعور :

\* عبقرى هنا نسبة إلى عبقر أو وادى عبقر الذي كان بعض الشعراء العرب في الجاهلية يعتقدون أن شياطين شعرهم تسكنه . . ولم نجد كلمة أنسب منها لتأدية المعنى الذي قصده المؤلف بتعبيره Genial Cult (المراجع) .



«أواه يا أصدقائي! لماذا يتفجر سيل العبقرية بمثل هذه الندرة؟ ولماذا يهدر بهذه الندرة في موجات شاهقة ويهز أعماق نفوسكم المندهشة؟ يا أصدقائي الأعزاء، فوق كلا شاطئيه يسكن الرفاق الذين ينعمون برباطة الجأش، أولئك الذين ستنهدم بيوتهم الصيفية وأحواض التيوليب وما حولها من مساحات مزروعة بالكرب، والذين سيتخذون من أجل هذا ما يلزم من إجراءات في الوقت المناسب لدفع الخطر الذي يتهددهم عن طريق السدود وتخويلات مجاري المياه» (٤/٢٧٧-٤٧٨).

ولاشك أن فرتر يقصد باستعارة النهر تنميق تفضيله الشعور التلقائي على التفكير العقلاني المنظم، ولكن الاستعارة في الحقيقة تقيد فكرته، بل إنها تقوضها تقريبا، ذلك لأن «تيار العبقرية الجارف» الذي يثني عليه فرتر باعتباره تجليا للطبيعة الحية يوصف أيضا من خلال صورة ذهنية تتضمن معنى الدمار والموت، أما ما يستنكره فهو مرتبط بصورة ذهنية للنقاء والحياة المسالمين وإن كانا غير مشيرين. وتبرز العبقرية هنا كقوة أولية يحرص أولئك الذين يفضلون العيش في أمان على الفناء بطريقة مثيرة، على حماية أنفسهم منها. و«القواعد» التي تتحكم في العبقرية هنا هي البناءات المطلوبة للاستمرار في البقاء، وليست هي العوائق التي تحول بين الجبناء وبين الحياة الطيبة. وتظهر قوة العبقرية بوصفها عدوا للأناية المغلقة أكثر من كونها تعبيرا رقيقا مباشرا عن طبيعة الفرد الحقيقية. إن جوته لم يعد بعد ذلك أبدا إلى تصوير العبقرية تحت هذا الضوء المثير للشك، رغم أن الفكرة التي ترى أن «الشاعر» بمعنى من المعاني هو عدو «الإنسان» الذي يسكن نفس الجسد، فكرة تظهر بشكل واسع في مسرحية توروكواتوتاسو. كما أن قرب الطاقة الإبداعية من القوى المدمرة متضمن في موضوع فاوست بأكمله، وصريح في عدد من أحداثها العرضية. والأمر الذي كان على فرتر أن يوضحه توضيحا تاما، هو أن جوته حتى وهو في قمة عبادته غير المتحفظة للعبقرية الأصيلة، كان بالفعل مهتما بمشكلة ربط التلقائية بنظام أرحب. ولا جدوى من تتبع التغيرات اللاحقة في آرائه، كما يصورها النموذج المؤلف للفتى الأهوج الذي يتدهور ويصبح رجعيا عجوزا، فهذه الفكرة لن تنصف أي مرحلة من مراحل تطور جوته، كما أنها تحجب أعماق المعاني الفلسفية المتضمنة في افتتان جوته بالعبقرية والتي سأعود إليها فيما بعد.

وفي أثناء العقد الأول من حياة جوته في فيمار (حوالي ١٧٧٦-١٧٨٦) خضعت مجموعة الأسئلة والإجابات التي ربطها بفكرة العبقرية لتغير مهم، دعمته رحلته إلى إيطاليا من عام ١٧٨٦ حتى عام ١٧٨٨. وخلاصة القول أن هذا التغير تضمن مراجعة التوحيد الصريح بين العبقرية والطبيعة النقية، وكذلك مراجعة توحيد الثقافة مع التكلف غير الطبيعي. ويمكن تتبع هذا على أفضل وجه من خلال روايته الثانية التي بدأت في منتصف السبعينيات باسم «رسالة فيلهلم مايستر المسرحية» تم اكتملت في منتصف الثمانينيات تحت عنوان «سنوات تعلم فيلهلم مايستر».

ورغم أن «رسالة فيلهلم مايستر المسرحية» لم تكتمل، فقد أريد بها بكل وضوح أن تكون سيرة روائية لعبقري أصيل من أتباع حركة «العاصفة والاندفاع». وفيلهلم في صورته المبكرة هذه مسرحي موهوب وممثل ومخرج طموح كذلك، وكلمة «رسالة» التي يشير إليها العنوان، يبدو أنها ليست أقل من البعث الروحي لألمانيا من خلال تأسيس مسرح قومي. والحق أن انشغال فيلهلم بالمسرح يشخص بأنه مظهر لما تسميه الرواية «بالشعور غير الطبيعي تجاه الطبيعة». بيد أن هذا يعرض بدوره على أنه رد فعل مفهوم تماما لفرد وجيل «محصور في الحياة المدنية، ومحروم من رؤية الطبيعة ومن حرية القلب» (٥٤٩/٨-٥٥٠). وتقسو الرواية على أوجه النقص في الحياة المسرحية المعاصرة لها، ولا تلقي الضوء على العقبات التي تصادف فيلهلم في طريقه. ومع ذلك، فإن المهمة التي نذر نفسه لها، وهي تغيير حياة الناس من خلال الدراما القوية المؤداة أداء فعالا لتحطيم المؤسسات الاجتماعية، هذه المهمة قد أخذت بجدية كاملة. ولقد أخذ جوته معه مسودة الرواية إلى إيطاليا، ولكن ما وجدته هناك جعل الرواية غير قابلة للانتهاء على الصورة التي بدأها به.

ورغم الشهرة التي أصابها جوته بسبب «فرتر» في طول أوروبا وما وراءها، لم يكن أثناء رحلته إلى إيطاليا على يقين من أن الأدب هو حرفته الحقيقية. لقد أحس في نفسه بالطموح في أن يكون مصورا، وكان على وشك التوسع في اهتماماته العلمية التي اكتشفها حديثا، وكان تأثير ما عرضته إيطاليا عليه من النحت والتصوير وفن العمارة هو الذي غير مفهومه عن العلاقة بين الفن والطبيعة، وبدل بصورة كبيرة

مفهومه عن العبقرية . وتلخص عبارة واحدة وردت في إحدى الرسائل التي كتبها من روما قبل عيد ميلاد عام ١٧٨٦ (الكريسماس) بقليل هذا التغيير «في الأعمال الفنية قدر كبير من التراث . أما أعمال الطبيعة فهي دائما أشبه بكلمة إلهية نُطقت من فورها» (٢٣ من ديسمبر ١٧٨٦ ، إلى الدوقة لويزه ١٩ / ٤٥) .

ولا ريب الآن في أن «الكلمة الإلهية التي نطقت من فورها» هي التي تبينها تماما كل من يونج وهامان وهردر وجوته الشاب في أعمال العبقرية الأصيلة ، وهي نماذج الفن الحقيقي . ولكن جوته الآن يقول في وضوح إن أعمال الفن تختلف بشكل جوهري عن تلك التعبيرات الأصيلة للتلقائية المقدسة ، فهي تجسد «قدرا كبيرا من التراث» ، وليس هذا علامة نقص فيها ، ولكنه جزء من ماهيتها وقيمتها . وبمشاهدة جوته للفن في الماضي والحاضر من حوله في أثناء تنقلاته في إيطاليا وإقامته في روما ، تأثر بتنوع الموهبة كما تأثر كذلك بالطريقة التي ترسخت لها الموهبة في تقاليد فنية مترابطة . وقد أصبح مقتنعا بوجود عنصر ثقافي جمعي في العملية الإبداعية ، وبأن الارتباط بالتقاليد لم يكن ليعوق التعبير الذاتي الصادق ، بل إنه الوسط الذي لابد منه . وهو يرى الآن أن النزعة الفردية الجذرية التي تميزت بها وجهة نظره المبكرة إنما هي نتيجة للجذب الثقافي الألماني<sup>(٧)</sup> ، وهو الجذب الذي يمكن في رأيه أن يعالج بالتواصل مع التقاليد الفنية الأوروبية الأوسع الممتدة إلى الوراء ، إلى العصور القديمة ، وماتزال حية في المناخ الإيطالي . وهو يرى أيضا أن القوى الإبداعية البشرية التي تجتذب مثل هذه التقاليد وتغنيها إنما هي قوة إبداعية مناظرة لقوة الإبداع في الطبيعة ، أو هي منافسة لها كما عبر عن ذلك في منافسة سابقة . ولقد كتب عام ١٧٨٩ قائلا «العمل المتقن في الفن هو عمل من أعمال الروح الإنسانية ، وهو بهذا المعنى عمل من أعمال الطبيعة» (١٣ / ١٨٠) .

والتحفظ في عبارة «من بعض النواحي» يظهر الفرق الجوهري بين آراء جوته الأقدم وآرائه الأحدث عن العبقرية . فهو لم يعد يتمسك بضرورة أن ينطق العبقرى الحقيقي بصوت الطبيعة أو الفطرة الأصيل ، وأن يتجنب المؤثرات الثقافية السائدة ، فالعبقرية الآن تفيد معنى الربط الوثيق بين الابتكار الفردي والإحساس بما أنجزته البشرية بشكل جمعي خلال تطور الحضارة ، بحيث تبذل من الأعمال ما يدعم تلك



الحضارة ويحملها، وذلك بالجمع بين الفردية والتراث شقيقها التوأم، ونتيجة لهذا، يحتاج العبقرى إلى الاطلاع على ما حققه الآخرون، وما يحتاج إليه الآخرون، بقدر حاجته إلى الإحساس القوي بالطاقة المبدعة التلقائية. وكان جوته يمر بهذه النقلة التي جعلته يؤكد على ربط العبقرية بالتراث، عندما كان في السنوات الأخيرة من حياته يتحدث أحيانا وكأن الإنجازات الحقيقية للعباقرة ليست هي إبداعاتهم الفعلية في «حد ذاتها»، بل تأثير هذه الإبداعات على الأجيال التالية - ويروي إكرمان\* كيف كان جوته يتكلم في وقت واحد عن عبقرية نابليون وموتسارت ولوثر، ويرجعها للإلهام الذي منحه منجزاتهم العظيمة للآخرين، وهو ما سماه «إنتاجيتهم»، لا بمعنى الخصوبة الشخصية، وإنما بمعنى الثمرات التي حملتها حياتهم للأجيال المتعاقبة (٢٤/ ٦٧٣-٦٧٤).

ويتضح مدى التغير الذي أحدثته إيطاليا في موقف جوته، لو قارنا بين ما كتبه في مقاله سنة ١٧٧١ عن «فن العمارة الألمانية» وبين ترجمته للفصلين الأولين من مقال ديدرو عن «التصوير الزيتي»، مع التعليق الذي أقحمه وكتبه عام ١٧٩٨. وكان ديدرو (الذي كتب مقاله عام ١٧٦٥ ولو أن الأصل الفرنسي لم ينشر إلا عام ١٧٩٥) كان يقول إنه «لن يكون هناك تكلف في الخطوط، ولا في الألوان لو أن الطبيعة قلدت بوعي. والتكلف يأتي من الأساتذة الكبار، من الأكاديمية، من المدرسة، بل حتى من القدماء» هذه في الحقيقة مشاعر وإحساسات ردها جوته بتهور بعد مضي بضع سنوات على ترجمته لمقال ديدرو، حين أعلن أن «المدارس والمبادئ» عقبة في طريق العبقرية. لكن جوته الآن يتقدم ليؤنب ديدرو سييء الحظ على رأي له كان يعتنقه ذات يوم في حماسة، متها إياه بإفساد الشباب فيقول:

«أليس الشباب الذين يفترض أنهم وهبوا قسطا محدودا من العبقرية مغترين فعلا بأنفسهم؟ ( . . . ) وأنت تريد أن تجعل مريدك الشبان يشكون في المدارس! . ربما كان أساتذة أكاديمية باريس قبل ثلاثين عاما يستحقون مثل هذا التأنيب والارتياب فيهم، وهذا أمر لا أستطيع أن أحكم عليه. ولكن كلماتك بوجه عام ليس فيها

---

\* وذلك في أحاديثه المشهورة (أحاديث مع جوته) التي أجراها معه ابتداء من سنة ١٨٢٣ وحتى وفاة الشاعر الكبير في سنة ١٨٣٢ (الترجم).



مقطع واحد صادق . إن على الفنان ألا يكون يقظ الضمير تجاه الطبيعة وحدها ، بل عليه أن يكون أيضا يقظ الضمير تجاه الفن ، فالأستاذ والأكاديمية والمدارس والعصور القديمة التي تحملها مسؤولية التكلف ، يمكنهم كذلك في سر أن يبتثوا الوعي بالأسلوب الصحيح لو كان المنهج سليما . وإن المرء ليتساءل كيف يمكن أن يهتدي أي عبقرى إلى الأشكال الأصلية ، أو يختار الأسلوب الصحيح أو يتدع لنفسه منهجا شاملا في لحظة واحدة بمجرد ملاحظة الطبيعة ، ودون أي تراث أو تقليد؟» (٢٢٦/١٣) .

والفكرة الأخيرة التي أشاد بها جوته من قبل وزعم أنها هي جوهر العبقرية الأصلية ، نجده الآن يرفضها بوصفها أكثر تخيلات (ديدرو) خواء .

نستطيع من هذا المنظور أن ندرك السبب في أن فيلهلم مايستر ، وهي الرواية التي دارت أحداثها في البداية حول الرسالة الرائدة لعبقرى أصيل ، قد تحولت إلى قصة بطل يمر بمراحل التعليم والتقليد . إن فيلهلم مايستر بطل الرواية التي كتبت بعد الرحلة الإيطالية ، لا يزال يحمل إحساسا داخليا قويا بأن له دورا يؤديه في العالم يختلف عن الدور الذي تتيحه له الظروف المباشرة التي يعيش فيها . وتأخذ الرواية هذا الإحساس مأخذا جادا ، وتظل إلى حد كبير هي قصة اكتشاف الذات . بيد أننا نجد إصرارا جديدا على أن الميول التلقائية مرشد غير كاف إلى الحاجات الحقيقية للذات ووضعها في العالم الأرحب . وإحساس فيلهلم بالانعزال وبعثه عن حياة أكثر غنى ، لا يغزوان الآن وببساطة إلى سمة فطرية للشخصية ، ولكنها يتشكلان عن طريق تأثير عارض للطفولة . ولا يرجع اغترابه إلى العالم في حد ذاته ، بل إلى ركن معين في ذلك العالم الذي انحرف عن تراث أو تقليد أوسع وأكثر إنسانية . وفي فقرات لا نجد لها نظيرا في الأطوار الأولى للرواية ، نعرف أن فيلهلم الصغير كان مفتونا بمجموعة جدّه الفنية . ولقد بيعت هذه المجموعة التي حركت أحاسيس الطفل الجمالية ، باعها أبوه الذي كان في حاجة إلى المال ليشبع ولعه بالحياة العصرية المترفة . وتستمر النزعة نفسها في جيل فيلهلم عن طريق صهره فرنر الذي استبدت به فكرة جمع المال ، بل فكرة الثروة المجردة بطريقة تلفت النظر . ويترك فيلهلم هذه البيئة البغيضة التي يعتبرها «عالم المجتمع البرجوازي» ، ويمضي في البحث عن الطريق

الذي ينسجم مع ذاته الحقيقية . وأخيرا يجد هذا الطريق ، لا في المسرح الذي أخطأ  
زمننا طويلا في البحث عنها فيه ، بل في الزواج من أسرة النبيل الذي اشترى ذات يوم  
مجموعة جده ، حيث يعيد اكتشاف ميراثه الروحي ، ويكرس نفسه لتغيير حياة رفاقه ،  
لا بإطلاق العبارات العاطفية الطنانة من فوق خشبة المسرح ، بل من خلال  
الأساليب المستنيرة لإدارة إحدى المزارع .

ومن السهل إدراك السبب في أن بعض الرومانسيين الأوائل قد شعروا بالاشمئزاز من  
الاتجاه الذي اختاره جوته لتطور فيلهلم . لقد بدا لهم كما لو أن مطلب الجمال قد انتقد  
بقسوة على أساس أنه انحراف عن الطريق الصحيح للمنفعة . بيد أن هذا لم يكن هو  
مقصد جوته ، فبالعكس من ذلك هو الأصح : إذ إن قدرا كبيرا من كتاباته الخيالية  
والنقدية ، ابتداء من رحلته الإيطالية . يستهدف فهم العملية الإبداعية بشقيها العملي  
والجمالي ، وبذلك يجعل التفرقة بين الجميل والنافع غير ضرورية وغير صحيحة . لقد كان  
رفض قيمة الفن التلقائي هو المرض الأساسي للثقافة الحديثة في رأي جوته ، ولكن بعد  
رحلة إيطاليا حل محل هذه النظرة إظهار الفرق بين قيم الجمال والقيم النفعية . ولو بقيت  
مسودة توركو توتاسو التي كتبت قبل الرحلة الإيطالية كما حدث بالنسبة للنسخة الأولى  
لفيلهلم مايستر ، لاستطعنا ملاحظة تحول مماثل (في التأكيد على النقطة الرئيسية) بالمقارنة  
مع المسرحية التي كتبها بعد فترة وجيزة من عودته من إيطاليا . وهناك من الأسباب ما  
يدعو إلى التخمين بأن الاهتمام الأول في مسرحية تاسو التي كتبت قبل قيامه برحلته إلى  
إيطاليا كان هو الصدام بين العبقريّة التلقائية وبين التقاليد الاجتماعية الصارمة . ولكن  
الأمر الذي لا يتطلب تخميناً - فالشواهد موجودة في النص المنشور - هو أن تاسو المكتوبة  
بعد الرحلة الإيطالية ، تُخضع هذه الفكرة الرئيسية لمجموعة من الاهتمامات الثقافية  
التاريخية الأكثر اتساعا ورحابة .

لقد قدمت توركو توتاسو إلى الأدب الأوروبي الحديث صورة للعبقري الذي أسيء  
فهمه . ولكن رغم أن تاسو كما يصوره جوته ، شخصية شديدة الإغراق في الذات ، فلا  
يوجد شيء من الإغراق في الذات في الطريقة التي يعالج بها جوته موضوع الصعاب التي  
تواجه تاسو . وعلاج جوته لعاطفية الشاعر المحزون هو نوع من التأريخ لأزمته الخاصة .  
إن تاسو يرى تناقضا جوهريا بين العصور الكلاسيكية القديمة وبين العصر الحاضر بالنسبة

لموقفها من وضع ووظيفة «الشعر والشعراء». وكان الشعراء والأبطال والفنانون ورجال السياسة في الأزمنة القديمة - كما يقول تاسو - يكرسون أنفسهم على حد سواء للمثل الأعلى البطولي الذي خدمه كل منهم بوسائله الخاصة. لقد قام الأبطال بأعمال عظيمة، وعن طريق الإبقاء على هذه الأعمال في الفن، منحهم الشعراء ديمومة لم تكن لتحرزها الأعمال نفسها. وأكد الشعراء علاوة على ذلك استمرارية المثل الأعلى البطولي بجعل صور المنجزات العظيمة متاحة لأجيال المستقبل، مما جعل هذه المنجزات بدورها توحى بالمزيد من الأعمال البطولية. وهذا هو السبب في تخيل تاسو للإسكندر الأكبر وهو يدخل الأليزيوم\* ويتعجل العثور على كل من أخيل وهوميروس: أخيل الذي فجرت بطولته أعمال الإسكندر الجريئة بعد ذلك بعدة أجيال، وهوميروس الذي لولا شعره ما استطاع الإسكندر على الإطلاق أن يستلهم أخيل ويتأسى به. بيد أن تاسو يعرف والألم يملأ نفسه أن العالم تغير. فرجال السياسة العمليون لم يعودوا أبطالاً وإنما أصبحوا دبلوماسيين، والشعراء لا يعتبرهم الرجال العمليون أكثر من متعهدي تقديم التسلية لهم لإعانتهم على الاسترخاء في فترات الاستجمام من مشقة العمل الحقيقي الذي يشغل حياتهم. وهذه الرؤية الوظيفية للفن يصورها على نحو بليغ في المسرحية أنطونيو مونتكاتيتو رئيس وزراء ألفونسو أمير فرارا وراعي تاسو. إنه يجسد عالماً من النشاط العملي - وغير البطولي - الذي لا مكان فيه لهذا النوع من الفن الذي يكرس له تاسو كل وجوده. ولأن أنطونيو قد وهب حياته للحلول الفعالة للمشكلات العملية، فإنه لا يستطيع أن يرى أي قيمة لأي شيء لا يثبت أنه نافع (من الناحية الواقعية والعملية). وقد يكون هناك مسوغ لاستخدام الحكام للمعماريين والمصورين والموسيقيين، لأن هذا يرمز لازدهار الدولة وقوتها، كما أن الفن يمكنه أن يقدم لرجال النشاط العملي وسائل الترفيه والاسترخاء ويعينهم على استرداد نشاطهم، لكن الفن فيما وراء ذلك ليس إلا زينة تافهة أو زخرفاً فارغاً. وإذا صحت أولويات أنطونيو فيجب أن تكون أهداف تاسو وإنجازاته عديمة القيمة. ولقد كانت ثقة أنطونيو في نفسه راسخة وشديدة الوضوح إلى حد أنها أصابت تاسو بالعدوى، وأدت به إلى أن يراجع نفسه ويرأها من خلال عيني أنطونيو، وأن يعاني

---

\* أي الفردوس كما تصوره الأساطير اليونانية، وهو مستقر «المباركين» من الأبطال والمبدعين الخالدين في العالم السفلي «هاديس» (المراجع).



من الشكوك القاتلة التي تدور حول قيمة وجوده نفسه ، تلك الشكوك التي تشكل أساس مشكلاته الأخرى الكثيرة والمتنوعة التي لا يمكن استقصاؤها في هذا المكان .

وتعد الدقة التاريخية لرؤية تاسو للحضارة القديمة الموحدة في هذا السياق قليلة الشأن» فسواء كانت رؤية للحقيقة التاريخية أو كانت أسطورة حنين إلى الماضي ، فهي مجرد غلاف لامع لتوضيح ما شخصه جوته على أنه المرض الحضاري الرئيسي للعصور الحديثة ، وهو التباعد الشديد بين الناحية العملية وبين الجمال . ولم يكن مصدر عذاب تاسو هو رفض النقد لشعره ، بل إدراكه أن الناس الذين لهم شأن حقيقي في العالم ليس لديهم أي تصور عن ماهية العبقرية ، كما يبدو أنهم قانعون تماما بجهلهم بهذا الموضوع . وهذا في الواقع تقييم مختلف جدا للمجتمع الحديث عن تقييم جوته الشاب الذي كان متشبثا بعقيدته في العبقرية الأصيلة . فقد كان يتصور في شبابه أن القسم الأكبر من الجنس البشري يعاني تحت وطأة قيود حضارة مصطنعة زائفة ، وينتظر فقط نداء بوق العبقرى ليلهمه التحرر من نيره والتمسك بحقه الطبيعي الذي اكتسبه بالمولد ، وهو حقه في الحرية التلقائية المبهجة التي تخلصه من القيود . أما الآن فنحن أمام عبقرى مسوق إلى حافة الجنون ، وربما تجاوزها (ونهاية المسرحية تعتمد عدم الوضوح في هذه النقطة) لأنه يسكن عالما مشغولا بنفسه وقانعا بها ، وهو عالم لا يعبا بقيمه ، ولا يفسح مكانا للفن ولا يرباه إلا لأنه وسيلة للتسلية الراقية ، لا لإحساسه بحاجته إلى الفن باعتباره راعي الحقيقة ومصدرها . وهذه رؤية عالم تتزايد نزعة النفعية ، عالم لا يحتفي بالعبقرية ولا ينجشها ، بل يعاملها بلا مبالاة شديدة البرود ، وكترياق شاف من هذه الرؤية ، يحاول جوته أن يقدم في «سنوات تعلم فيلهلم مايستر» إنجازات للعبقرية الفنية بوصفها نماذج لكل نشاط عملي ، وذلك لكي لا يجعل اعتناق البطل النهائي للحياة العملية النشيطة من قبيل الاستسلام بل تنويجا بديعا لطموحاته الفنية الأصيلة .

وليس هناك شك في أن جوته كان يطمح إلى التأليف بين الجانب الخيالي والجانب العملي في حياته الخاصة ليواجه به تيار التاريخ ، وأن ما دفعه إلى هذا الطموح هو ملاحظته للمسار الذي انطلقت فيه الحضارة الغربية . واهتمام جوته هنا بالعبقرية الفنية ينسجم مع أوجه نشاطه كعالم ومؤرخ للكشف العلمي ، ولا سيما مع نظريته في الألوان . لقد فتنه ونفّره في آن واحد العلم الحديث المتميز



الذي انبثق على أيدي أتباع جاليليو ونيوتن ، وتاقت نفسه إلى الإسهام في تقدم البحوث في هذا العلم ، مع تحويله في نفس الوقت عن المسار غير الإنساني الذي تصور أنه يتجه إليه بشكل متزايد ، وكان جوته مفتونا بقدرة العلم الحديث على التفسير والتوحيد ، وبقدرته أيضا على الاستجابة لمعيار الخيرية الذي قال به لينتز ، وذلك باحتواء أكبر قدر ممكن من التنوع داخل أصغر عدد ممكن من القوانين . لكن جوته لم يكن مستعدا للموافقة على «مَوْضَعَةٍ» نيوتن للطبيعة بطريقته الخاصة في الجمع بين الاستقرار والاستتباط ، ورأى أنها تضحية باهظة لا يمكن أن يقبلها . وقد نفرته كذلك عمليات التجريد الحسية العادية من خلال الظروف التجريبية التي تصمم بهدف استبعاد ذاتية الشخص الذي يلاحظ التجربة . لقد كان جوته شخصا آخر مختلفا عن بليك<sup>(٨)\*</sup> : كان لديه جوع حقيقي للبصيرة العلمية والتفسير العلمي ، وتكلم بإعجاب عن عبقرية جاليليو ونيوتن . ولكنه كان تواقا للعلم الذي سيربط القدرة على التفسير مع الإدراك الحسي المباشر ، الذي يتحاشى الفصل بين الطبيعة كما يبحثها العلم ، والطبيعة كما تلاحظ في التجربة اليومية . وكانت الظاهرة الأصلية<sup>\*\*</sup> ur phaenomen هي المحاولة التي قام بها جوته لدمج الفهم العلمي بالإدراك التلقائي . لم تكن فكرة تكوينية أو نشئية ، بقدر ما كانت محاولة للوصول لصيغة بديلة للتفسير العلمي :

\* وليم بليك (١٧٥٧-١٨٢٧) شاعر ومصور وحفار وصوفي إنجليزي من أعماله الشعرية أغاني البراءة ، أغاني التجربة ، زواج السماء والجحيم ، بيت المقدس (المترجم) .  
 \*\* الظاهرة الأولية أو الأصلية مصطلح معروف عند جوته ، يجري على قلمه في كتاباته العلمية بوجه خاص (مثل دراساته عن التجربة والعلم ونظرياته عن الألوان والطقس والنبات) كما يسري في حكمه وتأملاته وفي قصائده «الفلسفية» المتأخرة ، فضلا عن القسم الثاني من فاوست . وهي عنده ظاهرة تجريبية يستطيع كل إنسان أن يدرك وجودها في الطبيعة ، ويمكن أن ترتفع إلى مستوى التجربة العلمية ، عندما يتم بحثها في ظروف أخرى وبشروط محددة ، بحيث تبدى الظاهرة المحضنة في النهاية بوصفها النتيجة الأخيرة لكل التجارب والبحوث ، والمثل الأعلى الذي يمثل أقصى ما يمكن معرفته ، والواقع الذي يحمل - إذا أدركناه! - قوة الرمز ، لأنه يضم كل الحالات الجزئية المتفرقة ويمثلها في وقت واحد . وقد تصور جوته أنه شاهد بعينه النبتة الأصلية التي تنفرع عنها سائر أنواع النبات في أثناء زيارته لجزيرة صقلية خلال رحلته الإيطالية التي سبق الحديث عنها في هذا الفصل . ونشأ خلاف طريف بعد عودته من الرحلة حول هذه الظاهرة الأصلية بينه وبين صديقه شيلر . ومن الواضح تأثير الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثه على رؤيته الشعرية والصوفية لهذه الظاهرة ولغيرها من الظواهر «العلمية» (المراجع) .

فلا يجوز (في رأيه) صياغة القوانين الطبيعية العامة التي يبحث عنها العالم بطريقة تجريدية، واختبارها بطريقة تجريبية. ولكن ينبغي بالأحرى أن تدرك وتوضح من خلال الظواهر العينية التي يكون فيها الاتساق أو الاطراد العام للطبيعة جليا بصورة ملموسة<sup>(٩)</sup>. والظاهرة الأصلية بوصفها نموذجا للتفسير العلمي تتضمن بوضوح فكرة أن العالم عبقرى لديه قوى مدركة متميزة وموهبة في التعبير عن مدركاته بكل عمقها ومحتواها، وهي أيضا تمنح رجل العلم كما يراه جوته وظيفة إحداث التكامل، مثله في ذلك مثل الفنان، أي مهمة إدراك وتنمية النظرة الشمولية الإنسانية في مقابل الاتجاه التاريخي الشائع (نحو التجزئة).

ويشير جوته بإصرار في حياته وفي آرائه القضية الصعبة والمهمة عن العلاقة بين عبادة العبقرية وبين الحداثة، وهي قضية تبلغ من الضخامة حدا لا يمكن معه معالجتها هنا. فمن وجهة النظر هذه يبدو أن التوكيد على الأصالة والتلقائية هو نفسه جوهر الفردية، ومع ذلك فإن الزعم بأن هذه التلقائية تمد جذورها في النظام الطبيعي، يكشف عن القلق الشديد من تفسخ التماسك الكوني والأخلاقي والاجتماعي<sup>(١٠)</sup>. إن آراء جوته ومنجزاته تستحق الاحترام عن جدارة، فالمهمة الصعبة والجوهرية التي يقدمها لقراء القرن العشرين، هي إغناء هذا الاحترام بالفهم النقدي. وهو يطالب بوصفه مفسرا لموضوع العبقرية وبوصفه عبقرية مجسدة، بمكافحة مرض ثقافي معقد، كما يقدم وصفا لأعراضه الملازمة وتشخيصا لأسبابه ووصفة لعلاج. وقد يبدو الوصف إذا نظرنا إليه في سياق ظروفه العامة مقبولا كل القبول، لكن التشخيص لا يصمد للفحص النقدي. وبعد الدمار الذي أحدثته أيديولوجيات الشمول «العضوي» في قرننا\* لن يفكر صيدلي حكيم في الترحيب بتنفيذ الوصفة دون أن يخففها تخفيفا تاما.

---

\* أرجح أن مؤلف هذا الفصل يقصد النازية والفاشية قبل غيرها من الأيديولوجيات والنظم الاستبدادية الغاشمة، ومن المعروف أن النازية قد تمسحت في جوته وفي غيره من أصحاب النظرة الكلية والشمولية، سواء كانت هذه النظرة حيوية عضوية أو مثالية أو حضارية، ربما لتجد المسوغ النظري أو الفلسفي لإرهابها العنصري ونزعته العدوانية وغير الإنسانية الشاملة. وشتان بين شمولية حيوية راسخة الإيمان بالحياة والإنسانية والألوهية، وشمولية وحشية كرمست الموت والتدمير والجنون (المراجع).

ومع ذلك ، فإن أحد المقومات البارزة في آراء جوته وحياته هو رسالته التي لا خلاف حولها والتي ورثها للأجيال التالية . وآخر تأملاته التي سجلها بصورة وافية بعض الشيء في رسالة مكتوبة قبيل وفاته بأيام معدودة تعود مرة ثانية إلى موضوع الفردية والعبقرية والموروث . يقول في هذه الرسالة :

«تزداد سعادة المرء بمجرد أن يدرك وجود شيء كالصنعة أو الفن الذي تنميه الاستعدادات الطبيعية ، وبغض النظر عما يتلقاه الإنسان من خارج ذاته ، فإن هذا لا يضر إحساسه الفطري بفرديته» [ . . . ] عليك أن تتخيل موسيقيا موهوبا يؤلف قطعة موسيقية مهمة : سيتفاعل الشعور واللاشعور كالسدى واللحمة ، وهي صورة أعشقها جدا ، وتعبر عن توحيد القدرات الإنسانية ( . . . ) في نشاط حر يربط ما هو مكتسب بما هو فطري ، بحيث تكون النتيجة وحدة تدهش العالم .

( ١٧ مارس ١٨٣٢ إلى فيلهلم فون هومبولت ٢١ / ١٤٠٢ )

لقد ظل جوته يعلن حتى النهاية أن قوى العبقرية تثير الدهشة ، تثيرها بالوحدة في التنوع ، بالدينامية التي تستوعبها التقاليد ، والتي تبقى كذلك على التقاليد حية ، بالتعبير الذاتي والاكتشاف الذاتي اللذين يشتركان معا في صناعة نسيج ملتحم للثقافة البشرية عبر التاريخ . وهو أيضا يؤكد على قدرة الفن على إسعاد مبدعيه ومتلقيه . فالاندهاش والسعادة ، وهما العنصران اللذان يربطهما جوته هنا وفي مناسبات أخرى من حياته بالعبقرية ، يمثلان لنا اليوم نوعا من الارتباك الذي يمكن أن ينجينا<sup>(١١)</sup> . فنحن نتصور ، وقد ملأ تيار ما بعد الحداثة نفوسنا خوفا ، أن الشعور بالاندهاش أمام الأعمال الفنية أكثر من الاندهاش من مباريات أنصار التفكيكية (في التشريح والتقطيع) أمر مثير للريبة من الناحية الأيديولوجية . أضف إلى هذا أن مفهوم الفن العظيم الذي يمنح السعادة لا يتواءم مع الاعتقاد المترمت بأن الجهامة في الأدب الحديث على أية حال ، هي علامة الصدق . وربما كان خوف جوته على مستقبل البشرية أكبر من خوف أي واحد من معاصريه . وما أكثر ما صور المعاناة والضيق والبؤس والاكتئاب ، ولكن لا شك في أن النعمة الأساسية الغالبة على فنه وعلى حياته ، هي أبعد ما تكون عن النعمة السوداوية . وكما لوحظ من قبل<sup>(١٢)</sup> يمكن القول بأنه لا يوجد تراث للعبقرية المرحية في الثقافة الأوروبية . ولكن إذا كان هناك مثال متألق على هذه العبقرية المرحية ، فهذا المثال هو جوته .





## الفصل السادس

### خواء مفهوم العبقرية

#### مظاهر الرومانسية

دراموند بون

تطرح «العبقرية» بشكل حاد موضوع أنطولوجيا\* الكلمة والفكرة. وقد كانت المسألة في الغالب - بالنسبة لبعض المساهمين في هذا الكتاب - مسألة ضرورة تاريخية فرضت عليهم أن يكتبوا عن «العبقرية» بصورة مستقلة عن الكلمة ذاتها. واقتضى الأمر في هذه الحالات أن يملأ الفراغ بمفهومنا المعاصر عن العبقرية، أو ربما بطريقة أكثر إقناعاً، بمفهوم واسع من الناحية التاريخية، لا يفترض فيه فحسب أن يعوض عن غياب الكلمة، بل وأن يحدد المكان الذي يلاحظ أنه فارغ. والعقبة الكأداء تتمثل في أن كلمة «عبقرية» ذاتها غالباً ما تكون نوعاً من الإشكال. فهي تشير إلى «الماهية» التي تستعصي على مقولات الفهم والتعبير وهي في استخدام القرن الثامن عشر، كما تقول عبارة جوناثان بيت، «اعتذار» عن الاستثناء متعذر الفهم، ولعلها لا تزال في أواخر القرن العشرين مصطلحاً يستخدم ليحل محل ما هو خارج نطاق التفكير الواضح أو ليوحي به. ولهذا يمكن النظر إلى كثرة تردد الكلمة على أنه علامة على غياب المفهوم القابل للتحديد، ومن ثم فإن محاولة البحث عن هذا المفهوم مستقلاً عن الكلمة، تعد في الواقع أمراً غريباً. وتوصيف الكلمة غالباً ما يكون مغلفاً بضروب السلب، أي بالمقولات التي تحاول أن تحددتها بشكل غامض أثناء الهرب (من تحديدها). لكن ما أن تظهر العبقرية حتى تصبح عديمة القيمة.

---

\* الأنطولوجيا هي نظرية الوجود التي تقوم على دراسة الوجود بوجه عام مستقلاً عن أحواله وظواهره. راجع د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت ١٩٧٤ (الترجم).

«وقبل» ظهور الكلمة تاريخيا أو ببساطة في غيابها، يمكن النظر إلى هذه المقولات التي قد يظن أنها توحى بها على أنها كذلك تحول دون ظهورها. وهذا يعني أنها (أي المقولات) لو كانت وافية، فإما أن تكون فكرة العبقرية غير ضرورية، وإما أن تكون على الأرجح غير قابلة للتصور. وقد يكون القول بأن غياب كلمة العبقرية عن مجموعة من المفردات خاصية إيجابية، حيث يمكن أن يوحى وجودها فيها بأن المجموعة ذاتها تحس بنقص في قدراتها على التعبير. ولكن من الطبيعي أن تحمل هذه الطريقة في التفكير على فهم خاص لوظيفة الكلمة، كما أنها هي ذاتها (أي هذه الطريقة) محددة من الناحيتين التاريخية والثقافية. ومع ذلك فإنها يمكن أن تؤرخ على الأقل تاريخا نقديا، وذلك بتقصي الاستعمالات الخاصة للكلمة في الماضي. ولن يكون هذا (التقصي) من قبيل البحث الميسور عن مرجعية كلمة غائبة يتحتم بالضرورة أن تتحدد من خلال موقعنا التاريخي وهويتنا الثقافية، بالإضافة إلى أن المرجعية التي تحدد بهذه الصورة ربما تبدو مستعصية على التحديد. وبهذه النظرة الساخرة بعض الشيء إلى الموضوع سوف أفحص بعض أمثلة استخدام الكلمة وسياقها في العصر الروماني، ذلك العصر الذي يمكن الذهاب إلى أنه أهم العصور دلالة على تجربتنا عن «العبقرية»، وداخل نطاق هذا العصر سوف أبيع لنفسي أن أتححر نسبيا من التاريخ، فأنا لست معنيا بتفاصيل التطور في مثل هذه المساحة الزمنية الصغيرة (وإن تكن بالتأكيد تفاصيل مهمة).

والاستخدام الروماني للمصطلح يستدعي على نحو مميز مشكلة المطلق المتناهي أو الدنيوي\*، ويمكن في الواقع تصوره كمحاولة من المحاولات الكثيرة في العصر الروماني لتحقيق مطلق دنيوي<sup>(١)</sup>. أي أن الاستدعاء بالمعنى الديني كما جُرِّب عن طريق كلمة «عبقرية» يورط الكاتب في مأزق الخواء الذي يقع وراء نطاق الكلمات. ومحاولة الوصول إلى ما وراء الجزئي للتعبير عن الكلي لا يمكن أن يؤدي إلا إلى كمال جزئي، أو فراغ جزئي. والمحاولتان متماثلتان من حيث المعاناة، نظرا لأن إرادة المطلق تعمل على إذابة التجزؤ الذي هو (في صميمه) اختلاف. ووراء اختلاف

---

\* المقصود هنا هو المطلق ضمن حدود هذا العالم المتناهي (الترجم).

الكلمات (تفاضلها) يكمن الكمال أو خواء المطلق في ذاته بغير تمييز بينهما . و بسبب الفشل الحتمي لهذا المشروع ومن خلاله فقط ، يستطيع المرء توصيف عملية سيرورته . واعتبار فكرة العبقرية بديلا بروميشيا\* عن الألوهية ، وارتباط الكلمة الفعلي من الناحية اللغوية بـ «الروح» أو «النفس» ، يورطنا في اتجاهات متناقضة نحو كل من الإنسان والله ، ونحو التحقق الواقعي والتحقق الماهوي ، والخرج الكامن في مفاهيم الحضور الديني والمطلق الدنيوي والكلية الفردية (التي لا يعين فيها مصطلح «الفردية» أيضا على الإيضاح) .

قد يلاحظ في بعض الأحيان أن لهذا مخاطر أخلاقية تثير القلق ، فالأخطار الناجمة عن مقولة بليك «إن العبقرية معصومة من الخطأ» فالجهل هو الخطأ<sup>(٢)</sup> ، هي أخطار واضحة للعيان -إنها تسلم بوجود تصور مطلق عن العبقرية- وكأهنا بطبيعة الحال هو الكاتب أثناء كتابته . ولكن هذا التصور مبهم ، ومن ثم فهو لهذا غير قابل للتحدي وغير قابل لإعادة تفسيره . إنه يحدد نفسه بنفسه ، والأحكام المبنية عليه لا يمكن باختصار إلا أن تكون تعبيرا عن مزاج كاتبه ، وهذا رأي هش وملتف في ثوب مطلق معين ، إلا إذا كان الإنسان على استعداد -من خلال فعل الإيمان- للاعتراف بأنه مطلق «ديني» ملتف في الثوب الدنيوي و(الضروري) المنسوج من وجهة النظر الشخصية .

ولا تكمن الطبيعة الحقيقية للخطر في أي جانب واحد من هذين الاحتمالين ، وإنما تكمن في وجودهما معا ، لأنها يرسمان عالما أخلاقيا يخلو من أي إقناع بالتقييم والاختيار الأخلاقي ، ولا توجد فيها إلا اشارات الصواب والخطأ الجوهريين . وحتى الاعتراض لا يكون إلا مجرد تمهيد أولي لعالم أخلاقي . ويجب أن يفترض من البداية وضع الرأي أو المطلق نفسه ، مادام غير مسموح له بأي أساس آخر يبنى عليه اعتراضه . والنزوع لإدراك الحقيقة بوصفها كائنة وراء نطاق قواعد المدركات الحسية المحدودة للإنسان ، يؤدي بتصلب -قد يكون مرعبا- إلى تفريغ الخصوصية الضرورية

---

\* في الأسطورة اليونانية نسبة إلى بروميشوس الذي سرق النار من آلهة الأوليمب وعلم البشرية استعمالها ، فكان عقابه ربطه إلى صخرة بسلسلة حيث هاجمه نسر ومزق كبده ، ثم أنقذه هرقل (المترجم) .



للاقتناع الأخلاقي ، ومن ثم إلى خواء لا يمكن ملؤه إلا عن طريق كمال الشمولية الشخصية الفارغ باطنا لظاهر. والعبقرية في صيغة بليك السابقة الذكر ليست متعارضة مع الجهل فحسب ، بل بطريقة ضمنية مع ما يسمى عامة بالمعرفة ، لأن هذه المعرفة هي التي تدرك أن العبقرية مخطئة . غير أن معارضة المعرفة محكومة بإعادة تعريف الخطأ بوصفه نتاج العبقرية ، ومن ثم بإعادة تعريف المعرفة بأنها جهل . وبهذا القلب للأنظمة التصورية لا يمكن أن توجد حجة عقلية ، «لأن العقلانية نفسها هي التي تُدمر». والعبقرية تقع وراء نطاق هذه المقولات «الطبيعية» (أي السوية المعتادة) للحكم .

والمشكلة أكثر تخفيا (وراء الأقنعة) في لغة جان باول ريشتر\* البليغة كما يتضح من المقتطفين التاليين ، لكن ربما تبين لنا مع إعادة قراءتهما أن النتائج الممكنة مقبولة بصورة أكثر إنذارا بالخطر:

«إن هذه الروح الكونية للعبقري ، مثلها مثل كل روح ، تنفخ الحياة في كل أعضاء عمل (فني) ما ، دون أن تسكن واحدا منها . إنها تستطيع أن تجعل سحر الشكل شيئا سطحيا من خلال سحرها الذي يسمو عليه . فعبقرية جوته ، على سبيل المثال ، سوف تظل تتحدث إلينا في نشره الشامخ ، كما تتحدث إلينا في أقل قصائده إتقانا . وبمجرد أن تشرق شمس واحدة فإنها تستطيع أن تبين الوقت بدبوس كما تبينه بمسلة . هذه هي الروح التي لا تقدم براهين أبدا ، وإنما تقدم ذاتها فقط ووجهة نظرها ، ثم تضع ثقتها في الأرواح التي تجمعها بها صلة القرابة وتطل باحتقار على الأرواح المعادية لها\*\* [...]»<sup>(٣)</sup> .

«حين يجعلنا شيوخ النثر المتحجرون والممثلون بالتراب كالعجائز الذين أصاب الهرم أجسادهم ، حين يجعلنا هؤلاء نشهد الفقر وصراع الوجود اليومي أو حتى انتصاراته ، فإننا نبدأ في الشعور بالضيق والاضطراب أمام المشهد ، وكأننا قضي علينا نحن أن نجرب المحنة ، حقيقة أن المرء يجرب الصورة وتأثيرها ، فأساهما بل وفرحهما

---

\* يوهان باول فريدريش ريشتر (١٧٦٣ - ١٨٢٥) روائي رومانسي ألماني وكان يكتب تحت اسم جان باول (المترجم) .

\*\* ورد الأصل الألماني لهذين المقتطفين في الهامش ٣ والهامش ٤ من التعليقات (المترجم) .



يفتقران إلى السمو. إنها يسحقان حتى ما هو جليل بقسوة في الواقع [...] وفي  
همى جرح الحقيقة، علينا أن نتجنب هؤلاء الذين يطعمون الحمى القديمة بحمى  
جديدة عن طريق تصوير جروحنا بشعرهم العادي الممل، الذي يجعل القصائد  
الصادقة شيئاً لا غنى عنه كترياق من قصائدهم الزائفة.

والأمر على العكس من ذلك تماماً، حين يقودنا العبقري في ساحات معركة  
الحياة، فعندئذ نطل عليها بحرية كما لو كان المجد أو حب الوطن يسيران أمامنا  
برايات خفاقة. وبجوار العبقري يتخذ الفقر الذي يسير معه شكلاً أركادياً\*  
وكأنهما زوج من العشاق. وفي كل مكان يحرق العبقري الحياة ويحمل الموت.  
وفوق كوكبه، كما هي الحال فوق البحر، نبصر نحن المراكب الشراعية تجري أمام  
السفينة الضخمة. وبهذه الطريقة يصلح، بل يزوج - كما يتصلح الحب  
والشباب ويتزاوجان - الحياة البائسة بالمعنى الأثيري، تماماً كما تبدو الشجرة  
الحقيقية وصورتها المنعكسة فوق حافة الماء الساكن، وكأنهما تنموان من جذر  
وحيد وتشربان نحو سماءين» (٤).

والفقرة الأولى تدعم عدم خصوصية موضوعها - فالعبرية مثلها مثل «كل»  
روح، إنها روح «كونية» مستقلة عن المكان، وهي تبت الحياة في «الكل»، ومع ذلك  
لا تسكن «واحداً بمفرده» - وبعبارة أخرى يتكون لدينا الانطباع بأنها موجودة في كل  
مكان، وليست موجودة في أي مكان. وهي غير معنية بالأشكال التي تجعل الإدراك  
الحسي ممكناً، وتستطيع أن تتصرف تصرفات غريبة مع الصفات التي تحدد النشر  
والشعر، وعند هذه النقطة نجد أن خفة اليد تغطي التناقضات المتضمنة في الكلام  
عن «شمس واحدة»، مما يوحي بأن خصوصية ما يمكن أن تكون أيضاً متعددة،  
ومن ثم تؤكد الصفة الكونية العامة للعبقري التي احتوت عليها استعارة الشمس

---

\* أي بسيطاً ساذجاً وسعيداً منعماً. وأركاديا منطقة جبلية في جزيرة المورة باليونان (البلوبينيز) كانت  
موطناً لرعاة وصيادين بدائيين بسطاء، وقد جعل فرجيل من أركاديا بيئة مثالية يسودها السلام  
والبساطة في العصر الذهبي وذلك في شعره الرعوي، ومن هنا نشأ ما يسمى بالأركاديانية، أي  
التصوير الفني أو الأدبي للحياة المثالية التي كان يحياها هؤلاء الرعاة الأبرياء في تلك البيئة الريفية  
الجميلة بأركاديا. راجع د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت ١٩٧٤ (المترجم).

ذاتها . والمقياس أيضا بالنسبة للعبري شيء لا أهمية له ، ف «الدبوس» أو «المسلة» يمكن أن يؤدي الغرض . والنتيجة ، وفقا لحكمة بليك السابقة هي أن العبرية فوق البراهين ، ولا تعتمد إلا على سذنتها الخصوصيين في احتقار غيرالمؤمنين بها ، انطلاقا من مستوى فائق للعقل . ومن الواضح أن قراءة أكثر ترفقا يمكن أن تفسر ريشتر بأنه يعني فقط أن العبرية تتأبى على حذقة التفسير، وأن التفسيرات ليست غيرمتوافرة ، بل هي على العكس تقدم بطريقة مباشرة في مقابل التفسيرات غير المباشرة (من خلال المنطق الاستدلالي) . والجملية الأولى تؤكد بالمثل تكامل الطبيعة العضوية في مقابل الطبيعة الذرية لما هو مادي فحسب . لكن يبدو أن التأثيرات البليغة لهذا النص الخطابي هي تأثيرات حتمية حتى بسبب النغمة الخطابية نفسها .

وفي الفقرة الثانية المقتبسة آنفا ، يحاول ريشتر أن ينقل فكرة الفن الفاشل الذي لا يؤدي موضوعه أداء له «معنى» ، وإنما يتركه -إذا جاز التعبير- بغير أن يمس . بيد أن النتيجة في الفقرة الثالثة التي تلي ذلك مباشرة في النص ، هي أن الفن الذي يحول مادته بالأسلوب المجازي للفقرة التي نوقشت الآن ، يبدو أنه يذيب المحتوى الأخلاقي في شيء اكتسب -بعد أن خضع للتحويل- هالة الجلال . وهنا تكون ساحة المعركة مجدا ، ويكون الفقر أركاديا ، والعجز بالغ الرقة كالأثير . وفي صورة لافتة -يمكن إضفاء تعبير ساخر عليها لو قرأناها في سياق نزعة قبالية\* كنزعة بو- يكون عاليها أسفلها ، وأسفلها عاليها . ولا شك أنه لا ينبغي أن يُردَّ الصراع في هذا النص إلى هراء أو إلى ما يحتمل أن يكون أكثر من ذلك ، أي إلى نوع من النفاق السياسي المحض أو الرياء الأخلاقي . ويحاول ريشتر أن يستخدم اللغة لخلق معنى لشيء تنفر من فهمه ، ألا وهو المطلق الدنيوي الذي يقع وراء نطاق الحدود الواضحة لمقولات الفكر ، هذا المطلق هو ما يسميه بالعبرية ، وتتجه الفقرة التي نحن بصدددها من الموحش والزمني الزائل نحو الروحي والسرمدى الذي تجلله هالة المجد . فهي

---

\* القبالة كلمة عبرية ، وهي اسم لنزعة صوفية يهودية لها تفسيرها الباطني الخاص للكتاب المقدس ، وكانت رد فعل لحركة ابن ميمون وهو فيلسوف يهودي من المؤمنين بالمذهب العقلي والمعادين للصوفية . أما (بو) فهو إدجار آلان بو الكاتب الأمريكي المشهور الذي عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وكتب القصة القصيرة والشعر ومارس النقد . راجع الطبعة الرابعة من دليل أكسفورد في الأدب الإنجليزي للسير باول هارفي (المترجم) .

تستخدم الصور المميزة للتأمل والوحدة العضوية والكتلة المجردة من المادة، وتصبح العبقرية كلمة على حافة الوجود، وحافة ما يمكن فهمه وإدراكه، كلمة تمضي قدما لتشير إلى الصمت الحتمي. يبدو أن صدى ذلك الصمت يمكن سماعه وهو يرجع ذبذبات مشؤومة. ويبدو ونحن ننصت إليه ألا أهمية لمعرفة ما إذا كان هذا الصمت هو امتلاء العبقرية وكمالها، أم هو فراغها وخواؤها.

وترتبط بهذه النزعة اللا - أخلاقية إلى الكل أو اللاشيء فكرة شائعة في هذا العصر (الرومانسي) بأن العبقرية - لكونها صفة متعالية على الذاتية أو الشخصية - هي في الواقع شخصية أو حتى مناقضة للشخصية. وأشهر صيغة لهذه الفكرة ترجع لكيتس\*، رغم أنه في الواقع يتهرب من كلمة «عبقرية» نفسها:

«إن أفضل إجابة يمكن أن أقدمها لكم ستكون على طريقة رجال الدين لإبداء بعض الملاحظات عن نقطتين أساسيتين، وهما النقطتان اللتان يبدو أنهما تشيران كما تشير السبابات إلى زحام الآراء المؤيدة والمعارضة للعبقرية [ . . . ] (ولأهداف كيتس وإنجازاته أيضا). والأولى تتعلق بالشخصية الشاعرة ذاتها [ . . . ] إنها ليست هي ذاتها - فلا ذات لها - إنها هي كل شيء ولا شيء - ليس لها سمة شخصية - وهي تنعم بالضوء وبالظل، وتعيش في حيوية بالغة، سواء كانت مشروعة أو غير مشروعة. [ . . . ] وما يصدم الفيلسوف الفاضل يبهج الشاعر الرقيق رقة زهرة الكاميليا، وهي لا تسبب ضررا، لا باستمتاعها بالجانب القاتم من الأشياء، ولا بتذوقها للجانب المضيء، وذلك لأن كليهما ينتهيان إلى التأمل. والشاعر هو أكثر مخلوقات الوجود بعدا عن الشعرية\*\*، لأنه لا هوية له [ . . . ] إن المخلوقات التي تحركها الدوافع تتسم دائما بصفة ثابتة، أما الشاعر فليست له صفة ثابتة، وليست له هوية»<sup>(٥)</sup>.

عما لا ريب فيه أن هذا تعبير متطرف عن حالة العبقرية، فالمشكلة الأخلاقية تُقبل وتُرفض في آن واحد، وحتى الفضيلة يمكن أن تصدم إذا شاءت. وكيتس في الحقيقة يعتذر عن تغيير آرائه - إذ كيف يمكن أن نتوقع منه أن يكون ثابتا إذا لم

---

\* هو الشاعر الإنجليزي الرومانسي جون كيتس ١٧٩٥ - ١٨٢١ (المترجم).

\*\* لعل كيتس يقصد بهذه العبارة المعنى الأصلي للكلمة اليونانية التي اشتقت منها كلمة الشاعر والفن الشعري وهي poiesis وتعني في الأصل الصنعة، أي ربما كان المعنى أن الشاعر ليس شيئا محددًا بعينه كسائر الموجودات الطبيعية والمصنوعة (المترجم).



يكن له هوية؟ إن انفتاح الشاعر على الحقيقة الأولية لكل الأشياء تمحو حقيقته الثانوية عن الفردية - ومرة أخرى تُكَبِّثُ القراءة التهكمية «للاشيء» بوساطة «المتعة البالغة» لوجهة النظر. وإذا كانت الطاقة هي كل شيء، فإن اتجاهها لا أهمية له. ويردنا «التأمل» إلى فكرة المقدرة السلبية التي عرض كيتس خطوطها في العام السابق حيث يقول:

«قادر على الوجود (في صميم) الريب، والأسرار والشكوك، دون أي تطلع عصبي إلى الواقع والعقل. [...] لدى الشاعر العظيم يطغى معنى الجمال على كل اعتبار آخر، أو بالأحرى يمحو كل اعتبار»<sup>(٦)</sup>.

وبعبارة أخرى، يقود «الجانب القاتم» والجانب «المضيء» الشاعر - بغير تمييز بينهما إلى «معنى الجمال». وهذا المعنى نفسه يتجاوز «كل اعتبار»، ويقترن بالغموض والشك. وليس أمام القارئ مرة أخرى من خيار سوى قبول التأكيد القبلي التحليلي للشاعر وللجمال، بوصفها يمثلان تخوم الخير القابل للتصور، ويعينان حدود الحكم السوي على ماهو «غير مشروع» أو «مشروع». ووراء هذه الحدود لا يبقى إلا وثبة الإيمان إلى ماهو مستعص على الحل. وخلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر نجد شخصية بارسيفال عند فاجنر تجسد الفكرة التي تذهب إلى أن الفراغ نقاء، ليس من الصعب اقتفاء أثر الخطى التي تقودنا من موقف كيتس إلى هذا الموقف، ومنها إلى تطورات القرن العشرين في ألمانيا<sup>(٧)</sup>.

وكيتس هنا له دلالة مهمة على استبعاد «الخاص»، ومن ثم استبعاد الأساس الذي يمكن أن ينبني عليه الحكم العقلاني، وذلك على طريق البحث عن «الكلي العام». فالسلوك الفردي لا أهمية له إزاء ما يتعرفه الشاعر أو ما يعترف به، ومن ثم يتعذر تمييز المطلق الدنيوي عن التأكيد الذاتي. ومع الإهابة بالعبقرية أو استدعائها، نكون قد وصلنا إلى آخر تعبير عن أي نوع من أنواع التمييز، فـ «العبقرية» بالمعنى الصحيح لا تدل على وجود خاصية أو هوية، بل تدل على «غياب» الخاصية والهوية. إنها تنتمي إلى الصمت (أو الفراغ) والإيمان (أو الشك) أكثر من انتماؤها إلى اللغة والفهم. والنتيجة المنطقية لهذا هي بالطبع أن العبقري



الفطري الحق يمكنه أيضا أن يلزم الصمت . وهذه فكرة شائعة لدى شخصيات متنوعة مثل وردزورث وبيرون . ويتهمكم كولردج بعض الشيء على وردزورث عندما يناقش هذه الفكرة في الفصل الثاني عشر من «التراجم الأدبية» والفقرة التي يعترض عليها ترد في المقطع الأول من قصيدة «الرحلة» لوردزورث\* :

جميع هؤلاء الأشخاص المحظوظين ،  
عدا قلة متناثرة ، يعيشون زمانهم بعمق ،  
ويدخرون ما يمتلكونه داخل صدورهم ،  
ويمضون إلى القبر دون أن يفكر فيهم أحد .

ويلق كولردج قائلا : «إذا جاز استخدام عبارة عامية ، فإن مثل هذه العواطف في مثل هذه اللغة تشرح صدر المرء ، ولو أني من جانبي لا أومن الإيمان الكامل بصدق الملاحظة وإني لأعتقد على العكس من ذلك أن الشواهد نادرة إلى أبعد حد»<sup>(٨)</sup> .

لنصرف النظر الآن عن هذا التطرف الغريب الذي له مع ذلك دلالة ، ولنعد لحظات إلى ريشتر:

إن الاعتقاد بأن العبقرى لديه ملكة فطرية وحيدة ، لا يمكن أن ينشأ ويستمر إلا عن طريق الخلط بين العبقرية الفلسفية أو الشعرية والغريزة الفنية للعازف المنفرد . [ . . . ] وعصرنا يقدم لي كل فرص التحدي لأقاتل الأثمين ضد الروح القدس . ألا يوزع شيكسبير وشيلر وغيرها كل القدرات الفردية على شخصياتهم الفردية؟ ألا يتحتم عليهم في نطاق صفحة واحدة أن يكونوا حادي الذكاء متفهمين ، عقلاء ، متقدمين ، مثقفين ، مطلعين على كل شيء ، حتى يمكن لهذه القدرات والملكات أن تتلأأ كالجواهر ، لا كذبالة شمعة هزيلة الضوء؟ إن الموهوب في ناحية واحدة فقط يقدم نغمة وحيدة بذاتها كوتر في بيانو يضرب بمطرقة . أما العبقرى فمثله مثل وتر

---

\* الرحلة قصيدة فلسفية لوردزورث من ثلاث مقطوعات عن الإنسان ، والطبيعة ، والحياة الإنسانية . وهي تتوسط عملا كبيرا مكونا من تسعة أجزاء بعنوان «المتوحد» وتحكي قصة لقاء الشاعر في أثناء ترحاله مع جواب بائع متجول فيلسوف ، بصديق لهذا الفيلسوف يرحل متوحدا لأنه إنسان متشائم قانط بسبب حاجته إلى عقيدة دينية ، وعدم ثقته في فضيلة الإنسان (الترجم) .

قيثارة الريح لعوليس\* . إن وترا واحدا فيها يعزف نغمات متنوعة مع النسمات المتعددة . وكل الملكات والقدرات عند العبقري تزدهر في آن واحد ، فلا يكون الخيال هو الزهرة ، بل ملكة الزهر التي تنظم الكؤوس مع لقاحاتها المختلفة من أجل هجين جديد ، وكأنها هي قدرة القدرات\*\* (٩) .

ومع أن معلومات ريشتر عن طبيعة الصوت تجعل استعارته عديمة المعنى لوفحصناها بدقة شديدة -أو بدقة وحسب!- فإن المغزى يمكن إدراكه . إن شمولية العبقرية تتجاوز أي تحديد من جانب الخصوصية الفردية ، لأن عليها (أي العبقرية) أن تكون «كلية» . وتصوير العبقري في صورة الروح القدس تصوير ملائم ، ولكنه قد يفتح باب تهكم غير مقصود مرة أخرى ، إذ تقترن فكرة العبقري المتقلب في الواقع بخاصية وهمية ، كما أن الغموض الفظيع لكلمة «الروح Geist» الألمانية يزيد في الحقيقة على غموض كلمة «الروح Ghost» الإنجليزية ، وإن كان ذلك يرجع لأسباب مختلفة بعض الشيء . ومع ذلك يتحاشى ريشتر بعض معاذلات بلاغة كيتس عن طريق الإصرار على تعددية الخواص أكثر من الإصرار على حقيقة أن مثل هذه التعددية الشاملة تهدم فكرة الخاصية نفسها . وفضلا عن ذلك فإن صورته المجازية تدعو القارئ إلى التمسك بفكرتي «التفرد Singleness» (في صفحة واحدة) والوحدة (وتر واحد بذاته) في الوقت نفسه الذي تفجّر فيه هذه الأفكار عن طريق فكرة الشمولية . وفي القسم الذي حذفناه آنفا (من نص كيتس) ، نرى «الفهم» ذا أهمية حاسمة للعبقري -فهو ليس غريزة عمياء- ولكن قد يتساءل المرء عن نوع هذا الفهم رغم أنه قد أوضح مقصده من الناحية البلاغية . ويواجه كيتس من ناحية أخرى -وربما بسذاجة إلى حد ما- عنصر السلب المنطقي الكامن في أسلوب تفكيره . وريشتر حريص على ما يمكن أن نقول عنه إنه تأكيد أن الصدى الذي يتردد من الجانب الآخر لكلمة العبقرية وما وراءها هو صدى لما هو ممتلئ لا لما هو خاو . بيد أنه من المحتمل أن يتشكك المرء مع ذلك قليلا في الصورة المجازية للفقر الذي تحول إلى جواهر -فهذا التحول ينطوي ثنائية وإلى حد ما على نوع من الاختزال (أو الرد

---

\* قيثارة الريح هي آلة وترية يصدر عنها صوت موسيقي حين يمر خلال أوتارها تيار من هواء أو ريح . وتنسب إلى عوليس رب الريح في الميثولوجيا اليونانية (المترجم) .  
\*\* أثبت المؤلف في هامش ٩ معظم النص الألماني لهذا الاقتباس وهو النص الأصلي (المترجم) .

والتبسيط). والحاجز الذي يقيمه كيتس ضد الرعب الممكن المتضمن فيما يقوله، يكمن في ابتعاده عن كلمة «عبقري»، وفي استبداله بها كلمة «شاعر». ويمكننا أن نفهم هذا بطريقتين: أولاً بتذكر السياق الذي كتبت فيه الرسالة في ظروف قاسية من حياة كيتس - والواقع أن الجزء الذي حذفته منها يؤدي إلى عملية تحريف بالفعل بسبب إغفال ملاحظاته المهمة من الناحية التاريخية - وثانياً ومن خلال ما ذكرته الآن، بوضع تحديد ضمني لنشاط العبقري. «فالعبقري» هنا له تاريخ شخصي، بالإضافة إلى أنه يتصف ضمناً بخواص حرفة محددة. ولا ريب في أن كلمة «شاعر» - في الإنجليزية وفي ألمانية ريشتر - يمكن أن تكون مرادفاً ممكناً لكلمة «عبقري». ولكن هذا يؤدي إلى عدم إدراك المعنى الحقيقي، فهي ليست الكلمة نفسها، كما أنها من ناحية الفارق الدقيق الهامشي، أكثر تحديداً. وهي هنا تصبح أكثر تحديداً، سواء بالانتقال من «العبقري» إلى «الشاعر» أو بالتلوين الذي تكتسبه من حرفة كيتس.

ويمكننا أن نجد أيضاً لدى كولسردج أفكاراً تتعلق بالجانب اللاشعبي للعبقري، ولو أن التعبير عنها ربما يكون أكثر حكمة، ففي وقت مبكر نجده في كتاب التراجم الأدبية يصور العبقرية على أساس ما لها من حساسية خاصة:

«إنه يمكن أن يستثار بقوة لأي سبب أكثر بكثير مما يستثار بسبب اهتماماته الشخصية، ولهذا السبب الواضح يعيش العبقري في الأعم الأغلب في العالم المثالي، هذا العالم الذي لا يزال فيه الحاضر يتشكل تحت تأثير المستقبل أو الماضي، وكذلك لأن مشاعره قد ارتبطت في العادة بأفكار وصور يكون الإحساس «بالذات» في تناسب عكسي مع عددها ووضوحها وحيويتها»<sup>(١٠)</sup>.

هنا نجد مثلاً طيباً لما يمكن أن نسميه العبقرية بوصفها تجريداً، سواء من الهوية الشخصية أو من العالم الزمني والطبيعي. وهي وفقاً للطريقة المعروضة بها هنا تحاول بلا شك أن تثبت أن العبقري «لا ذاتي» - بمعنى أنه فاضل أخلاقياً - والواقع أن كولسردج يستخدم هذه الحجة ليدحض الشعار المتبذل الذي يردد أصحابه أن العبقري سيء الطبع بسبب شدة حساسيته الشخصية. ومع ذلك، فإن التجريد المطلق للحالة من أجل التجريد يجعلها بوجه خاص عرضة لذلك النوع من عكس الأوضاع الذي قمنا بفحصه، والذي يصبح معه اللا ذاتية قابلة للتطابق مع الربوبية.



وفي المناقشة التي أجراها كولردج عن العبقرية الشعرية في كتاب «التراجم الأدبية ١٥» مستخدماً قصيدة فينوس وأدونيس مثالا على إنتاج العبقرى ، نجده يصف شيكسبير في البداية بأنه صاحب آلاف العقول (Myriad minded) ، ثم يلتقط الخيط نفسه فيها بعد فيقول :

«وهناك صفة ثانية تبشر بالعبقرية وهي اختيار موضوعات بعيدة جدا عن الاهتمامات والظروف الخاصة للكاتب نفسه . ولقد وجدت على الأقل أنه حيثما يكون الموضوع مستمدا مباشرة من أحاسيس الكاتب وتجاربه الشخصية ، فإن امتياز قصيدة معينة ما هو إلا علامة ملتبسة على القوة الشعرية الأصيلة ، وكثيرا ما يكون ضمنا زائفا لها»<sup>(١١)</sup> .

إن هذا وحده لا يمضي في الحقيقة إلى أبعد من ملاحظة أن المباشرة النابعة من الحياة الشخصية يمكن أن تساعد مؤقتا على البراعة الشعرية ، ولكن من المستبعد أن تكون سندا للفنان طوال حياته ، على الرغم من أن شبح اللا - شخصية يمكن الإحساس به وهو يحوم عن قرب . وتتطور الفكرة بعد ذلك بطريقة تذكرنا جيدا بالتفرقة التي قام بها كيتس بين ميلتون وشيكسبير، ولكن ربما بنبرة تحتية عالية التردد :

«وفي كل الأحوال يبدو الأمر كما لو أن روحا أسمى وأكثر قدرة على الحدس وعمق الوعي ، حتى من الشخصيات نفسها ، لا من ناحية المنظر والفعل الخارجيين فحسب ، بل من ناحية تدفق العقل واستمرار تدفقه بأدق أفكاره ومشاعره جميعا ، يبدو الأمر وكأن هذا الروح يضع الكل بأسره أمام أنظارنا ، بينما يكون هو نفسه غير مشارك خلال ذلك في الانفعالات . [ . . . . ] لقد كان من الواجب عليّ أن أستشف من هذه القصائد أن الغريزة أو الفطرة العظيمة حتى في ذلك الوقت ، وهي التي دفعت الشاعر إلى كتابة الدراما ، كانت تعمل داخله في الخفاء ، حاثّة إياه عن طريق منظومة وسلسلة لا تنفصم عراها أبدا من الصور المجازية [ . . . . ] لتقديم بديل عن تلك اللغة البصرية ، وعن ذلك التدخل المستمر والتعليق المتواصل بنبرة الصوت والنظرة والإيحاء ، وهي التي كان على حق في أن يتوقعها من الممثلين لأعماله الدرامية . ويبدو كل من «فينوس وأدونيس»<sup>\*</sup> وكأنهما هما الشخصيات نفسها ،

---

\* فينوس وأدونيس قصيدة لشيكسبير تتكون من مقطوعات سداسية الأبيات ونشرت عام ١٥٩٣ ، وهي من أولى أعماله المنشورة (المترجم) .



وكذلك العرض الكلي لهذه الشخصيات من خلال الممثلين . ويبدو الأمر وكأنك لا تختبر بشيء ، وإنما ترى كل شيء وتسمع كل شيء . ومن ثم فإن [ . . . ] المسؤول عن هذا هو أولاً وقبل كل شيء شعور الشاعر بالتباعد ، ولو جاز لي أن أجازف بالتعبير ، فهو التباعد الكامل للشاعر المرتفع فوق عواطفه الشخصية التي يتعامل معها تعامل المصور والمحلل في آن واحد . ولا شك أن الموضوع نفسه ، ولو أنه لا يمكن إلا أن يقلل من بهجة استمتاع العقل المرهف ، إلا أن القصيدة لم تكن أبداً أقل خطورة عندما ينظر إليها من وجهة النظر الأخلاقية» (١٢) .

ليست القضية هنا هي قضية إنكار هوية الشاعر - فهو يمتلك «مشاعره الخاصة» - إلا أن طمس هذه الهوية سمة مميزة لعبقريته . واستخدام مصطلحات «غير مشارك unparticipating» ، و«التباعد aloofness» و«الانفصال أو الاغتراب alienation» على وجه الخصوص في هذا السياق الإيجابي ، ربما يكون صعباً بالنسبة للقارئ المعاصر ، . ومن الواضح أن من الضروري أن يكون المرء على شيء من الوعي بالتغير الذي طرأ على مضامين هذه المصطلحات ، ولكنها مع ذلك ربما تدل على اتجاه معين في الحجة التي تدور المناقشة حولها ، خصوصاً فيما يتعلق بتقديم تبرير أخلاقي . والمعنى بوضوح هو أننا نتزود بمنظور أعلى نطل منه على ما يطلق عليه كولردج «النبض الحيوي» للنص ، ولكن الأثر الناتج عنه هو المطابقة بيننا وبين وضع العبقرى الذي يعلو - إذا جاز هذا القول - «فوق القانون» ، ولو أن الشاعر قام بتلطix يديه بإداة نصه ، فلربما كان الأثر الأخلاقي خطيراً . لكن العبقرى وقراء العبقرى لا تمسهم مادة الموضوع . وعرض الشخصيات بشكل يتجاوز فردية الكاتب في الأبعاد الثلاثة للمسرح تقريباً يرينا ثانية مقدرة الكاتب على إخفاء هويته . والخلاصة أن جانباً من القوة البلاغية للفقرة التي اقتبسناها يتمثل في إيجائها المستمر بأن العبقرى منعزل «في مكان آخر» ، فوق أو خلف أو وراء عالم الظواهر ، وإن يكن مع ذلك هو الضامن الحقيقي لكمال ذلك العالم الظاهري . «إنك تبدو كأنك لا تتنبأ بشيء ، ولكنك ترى وتسمع كل شيء» . والعبقرية شفافة ، حاضرة وغائبة في الوقت نفسه . وهناك جوانب أخرى في هذا الفصل من كتاب التراجم سأرجع إليها بعد قليل . ولكن لنلاحظ الآن ببساطة أنه حتى هذه الحجة التي تعتمد إلى حد كبير على مثال خاص ، ليست خالية برمتها من الإيجاء بأن العبقرية عملية تجريد مستمرة .

وقد يُظن أن تحقيقات «العبقرية» البروميشية يمكن أن تكون هي المقابل الصريح  
«للعبقرية» التي توصف بأنها مطلق دنيوي مجرد. ومثل هذه الصور تتميز بأنها تحمل  
معنى الطاقات المتجهة إلى الباطن. وهي من نوع الحركة التي صورها نيتشه في كتابه  
«العلم المرح»: «كم يعلو النهر حين يحجزه سد، وكم كان من الممكن أن يرتفع  
الإنسان لو لم يصب (مجره) في إله!»<sup>(١٣)</sup>.

وفي العصر (الرومانسي) الذي نتحدث عنه تصلح قصيدة بروميشوس لبيرون أن  
تكون نموذجاً على الرغم من أنه لا يستخدم كلمة عبقرية:

الوجود الحزين المتوحد [...] (للإنسان):

الذي يمكن لروحه أن تتحداه -

مواجهة كل الخطوب مواجهة الند للند،

بإرادة صلبة وحس عميق،

قادرة حتى في العذاب والألم على أن تخرج منها

بالجزء الأوفى<sup>(١٤)</sup>.

وكان إدوارد يونج قد استخدم قبل ذلك بوقت طويل عبارة «العقل المركز» في وصف  
العبقري<sup>(١٥)</sup>. كما أن شيلي، ربما تحت تأثير بيرون (سواء جاء هذا التأثير من نص بيرون  
السابق أو من تشايلد هارولد-٣\*)<sup>(١٦)</sup> لأنه في الحقيقة يكتب عنه بتأثر -يربط أيضا  
ما بين التركيز والعبقرية: (مادالو)\*\* إنسان يتمتع بعبقرية كاملة [...] ولكن [...] .  
طموحه يدمر نفسه [...] وأزعم أنه مغرور، لأنني لا أستطيع أن أجد كلمة أخرى تعبر  
عن العواطف القلقة المتمركزة (حول ذاته) التي تستهلكه<sup>(١٧)</sup>.

بيد أن مثل هذه الصور الذهنية تقع على المستوى النظري أيضا في شرك لعبة  
المطلقات. إن المتجه نحو الباطن اتجاها تاما له علاقة بسيطة بالخصائص الجزئية

---

\* قصيدة لبيرون مكونة من مقاطع طويلة تسير على نهج سبنسر، وقد ترجمها الدكتور عبدالرحمن بدوي  
(المترجم).

\*\* جوليان ومادالو حوار شعري كتبه شيلي بمناسبة زيارته لبيرون في فينيسيا عام ١٨١٨، وجوليان  
هنا يشير إلى المؤلف، بينما يشير مادالو إلى اللورد بيرون. ويدور الحديث بينهما عن قدرة الإنسان  
على السيطرة على عقله، ثم يعقب ذلك زيارة لدار المجانين في البندقية، حيث يلتقيان بمجنون  
غاب عقله لفشله في الحب ويحكي قصته (المترجم).

المميزة للوجود، شأنه في ذلك شأن المتبدد تبدا كاملا . والعبقري المستغرق في ذاته (أو المستهلك لها) يتلاشى في فضاء باطني، مثله مثل العبقري المذنب لذاته في فضاء خارجي . ومن ناحية ثانية، مع ملاحظة أن هذه الناحية ذات أهمية قصوى، وذلك بقدر ما يمكن القول بأن الفردية التي يعبر عنها الكاتب لا تكون أبدا متمركزة تمركزا كاملا حول ذاتها - وإذا استخدمنا الاستعارة الواضحة عن الثقب الأسود، فلا بد أن يبرز شيء عبر أفق الحدث، وإلا أصبح أي تصوير متعذرا - نقول ومع ذلك فإن مثل هذه الصور الذهنية عن العبقري تقدم يقينا القطب الجدلي المضاد لصورة العبقري المجرد من الشخصية أو اللاشخصي . وهي جدلية تنهار لو أخذ أي الطرفين إلى «درجة الصفر»، كما أنها جدلية كان على التاريخ في الواقع أن يقضي عليها، مع ما ترتب على ذلك من كوارث حقيقية . بيد أنه مازال لها على الأقل شيء من القوة في النصوص الرومانسية . إنها مثال إضافي على المفارقة الرومانسية النمطية الخاصة بالأهمية القصوى للفرد الذي يبحث دائما عن حل - في شيء آخر متعال وشامل - لتوتر فرديته المنعزلة وربط الرومانسية المتأخرة للعبقرية بالفرد، أو على مستوى أدنى بغرابة الأطوار، يحوم باستمرار فوق نقيضه، وهو أن العبقرية هي إذابة ماهو شخصي فيما هو كلي شامل، وأنه في عالم شخصي بحث لا بد أن يظهر الكلي على أنه «رد للشخصية إلى الإحالة»\* وفي هذه الحالة يمكن أن تكون عبقرية الفردية تصويرا ساخرا في عالم ساقط لعبقرية الكلية أو الشمولية في عالم الماوراء الخالص .

ويمكن أن نتصور وجود نوع من التوازن في وصف العبقري بأنه هو الذي يضيف الوحدة على المتعدد . وهنا تعمل قوة العقل الفردي، وكأنها هي قوة عقل كلي، على توحيد تنوع العالم الدنيوي . بهذا تضعف الخصوصية بمعنى ما، ولكن يمكن أن يحل محل الضعف شعور بأنها تفوّت عن طريق التكامل مع قوة العقل الخاص للعبقري . ويمكننا الرجوع إلى الفصل الخامس عشر من «التراجم الأدبية» للبحث عن أمثلة :

«لكن الإحساس بمتعة الموسيقى، مع القدرة على إنتاجها هو هبة الخيال، وهذه بالإضافة إلى القدرة على تحويل التعدد إلى وحدة التأثير وتعديل سلسلة من الأفكار

---

\* النص في الأصل لاتيني وهو *reductio ad absurdum* ويعني البرهنة على قضية أو فرض ببيان سخف نقيضه أو استحالة، أو نقض قضية أو فرض ببيان استحالة نتائجه أو منافاتها للعقل (المترجم) .



عن طريق فكرة واحدة مسيطرة أو إحساس واحد غالب (كلاهما) يمكن صقلها وتحسينها، ولكن لا يمكن تعلمها أبدا»<sup>(١٨)</sup>.

أو بوضوح أكثر:

لقد لوحظ من قبل أن الصور مهما تكن جميلة، ومهما تكن محاكاة أمينة للطبيعة، وتعبيرا دقيقا عنها بالكلمات، فإنها في حد ذاتها لا تميز الشاعر. وهي لا تصبح أدلة على العبقرية الأصيلة إلا بقدر ما تُعدّل عن طريق انفعال مسيطر، أو عن طريق أفكار أو صور مترابطة نبهها ذلك الانفعال، أو حين يكون لها تأثير ردّ التعدد إلى وحدة، أو التعاقب إلى لحظة، أو أخيرا حين تبث فيها حياة إنسانية وعقلية من روح الشاعر نفسه.

«التي تطلق وجودها في أرجاء الأرض والبحر والهواء»<sup>(١٩)</sup>.

ومن الواضح أن الصورة المتضمنة في النص الأول المقتبس هي صورة التجانس العبقرى الذي يحل التعارض والخلاف. وقدرته على القيام بهذا قدرة غريزية، وربما يقودنا هذا للسير قليلا على الطريق المنحدر نحو التجرد من الشخصية، ولكنه لا يبتعد بنا كثيرا، فالإحساس «بالأسلوب» الشخصى للعبقرى في التفكير والشعور هنا أقوى بكثير. وتعبير «العبقرية الأصيلة» في النص الثانى يوحى بالشخصية الجديدة، كما يوحى بالقوة القادرة على تحقيق التحول. وصورة الزمن المختزل إلى لحظة واحدة توضح من ناحية أخرى المضامين المتعالية في عملية رد «التعدد إلى الوحدة»، هذه المضامين التى ربما تكون مغفلة في ذلك التعبير الذى يمكن قراءته بسهولة قراءة مادية كوصف للتأثير الشكلى، وتبدأ الجملة الأخيرة من النص المقتبس بإفهام القلب بالدفء من خلال مصطلحات إنسانية خالصة، يبدو فيها وجود العبقرى مرة واحدة وجودا أسمى باعتباره كائنا مستقلا بفرديته، لكنها تنتهى بانتشار ذلك الكائن البشرى خلال ثلاثة عناصر كونية. وقد يكون التأثير الناجم عن هذا هو تشخيص هذه العناصر وإدخالها في مجال إنسانى فريد، والمسافة الفاصلة بين الفقرة وآخر عبارة فيها، تميل قطعا إلى الإيحاء بقوة إصرار متزايد على فردية العبقرى التى انطلقت متحررة لتحقيق ذاتها، لا لإضاعتها كما يتضح من الصورة الأخيرة في النص. ومهما يكن من شيء فإن في هذا النوع من الصور الذهنية إيحاء بأن العبقرية



ممتلئة بأشياء العالم ، أو أن العالم ممتلئ بأشياء الإنسانية -بمعنى الكائنات البشرية الفردية- كما أن فيه شعورا أقل بأن العبقرية -بوصفها مطلقا باطنيا أو خارجيا- يمكن أيضا أن تكون عدما لا نهاية له .

وأقل الأضداد شأنا بالنسبة لعبقرية الخواء ، إن لم يكن أكثرها استخداما ، يمكن أن يوجد في فكرة العبقرية المرحية ، كما جاء في الفصل الثاني من تراجم كولردج حيث يقول :

« يبدو أن أعظم العباقرة ، بقدر ما يمكننا أن نحكم على أعمالهم أو على روايات معاصريهم ، كانوا يتصفون بالمزاج الهادئ والطبع الرزين في كل شؤونهم . ومن ناحية الثقة الداخلية في الشهرة الدائمة ، يبدو أنهم كانوا إما غير مباليين وإما زاهدين في الشهرة العاجلة . وتسود كل أعمال تشوسر\* بهجة ومرح رجولي يجعل من المحال تقريبا الارتياح في أن الشعور العادي لدى المؤلف نفسه قد تجاوب معها . وكان هدوء طبع شيكسبير ولطفه مضرب المثل في عهده»<sup>(٢٠)</sup> .

مثل هذه الأوصاف تعرض العبقرية في حالة توازن مع بيئتها الدنيوية المحيطة بها ، فلا هي تستنفد العالم في ذاتها ، ولا هي تبدد تلك الذات في ثنايا العالم . وتلوح الأبدية في الأفق على أية حال في عبارة «الشهرة الدائمة» ، ومع ذلك فإن مثل هذه الأوصاف تقوم على فكرة الشخصية الفردية التي تقاوم التفتت عن طريق خاصية العبقرية التي هي إحدى خصائصها المميزة . ولو شئنا أن نلوي عبارات وردزورث ، فإن تلك الأوصاف هي في الواقع صور عن علاقات قبل أن تكون صورا للحب . ولا بد أن يقال على أية حال إنها ليست شائعة كل الشيوع في لغة العصر ، ثم إن كولردج يتقصص بعد ذلك بقليل في الفصل نفسه ، وبطريقة تعوزها الكياسة ، من قوة تأثير وجهة نظره (التي أبدأها في النص السابق) في الوقت نفسه الذي يحاول فيه الدفاع عنها :

ومع ذلك ، فحتي في أمثلة من هذا النوع (مثل العبقرى متقلب المزاج سريع الانفعال) سيكشف الفحص الدقيق في أغلب الأحوال أن حدة الطبع المنسوبة إلى «عبقرية» المؤلف على أساس أنها هي السبب فيها ، قد نشأت في الواقع عن علة

---

\* جيفري تشوسر (١٣٤٠ أو ١٣٤٥ - ١٤٠٠) شاعر إنجليزي ، من أهم أعماله وأشهرها حكايات كنتربري (التي ترجمها إلى العربية المرحوم الدكتور مجدي وهبة) وترويلس وكريزاييد (المترجم) .

جسدية، . أو ألم كليل، أو خلل في تكوين الإحساس باللذة. (وهكذا نجد) أن ما أخذ على «المؤلف» إنما ينسب إليه كإنسان<sup>(٢١)</sup>.

وتتميز خاصية العبقرية عن الخصائص الأخرى لصاحبها من وجهة نظر كولردج هنا تتميز معقول جدا، وذلك مادامت العبقرية خاصية شخصية لا خاصية ماهوية (أي تتعلق بالماهية)، لكنه يتخلل عن قضيته بتجاهله لتأثر العبقرية ولو بعض التأثير بخلل بشري أساسي كنقص الإحساس باللذة. وبذلك تكون العبقرية قد خرجت عن نطاق الخصوصية البشرية. كذلك يجب تمييز فكرة العبقرية المرححة عن فكرة العبقرية الرزينة، فهي صورة ذهنية نادرة ما تشتمل على معنى التوازن الدنيوي الذي ناقشته من قبل. وحين يكتب ريشتر قائلا إن «الشاب الأحق وحده هو الذي يصدق أن نيران العبقرية تشتعل كاشتعال نيران الانفصال. [...] إن العبقرية الحقيقية هادئة في الداخل، وليست الموجة الجياشة هي التي تعكس صورة العالم بل الأعماق الساكنة»<sup>(٢٢)</sup>. حين يكتب ريشتر هذا فمعناه أننا لم نترك أعماق الماوراء الساكنة - فالصورة على العكس من ذلك - تفصلنا عن العالم الدنيوي وتطلقنا في فضاء بلا أبعاد.

ولعلنا نجد أفضل مرافعة ضد إغراءات العبقرية العدمية في تلك الفقرات التي تعترف بالخصوصية والحكم - وهما مرتبطتان ارتباطا حميما - لمجمع الخالدين الرومانسي. والمثال الذي سأقدمه يمثل حالة متطرفة، وربما يردد صدى القرن الثامن عشر أكثر من صدى العقد الثاني من القرن التاسع عشر. هاهو ذا كولردج يكتب إلى الليدي بومون فيقول:

«إن محصلة كل تفوق عقلي هي الحس السليم والمنهج. وحين يندمج هذان (العاملان) في الاستعداد الغريزي للعادة، وحين تدور العجلة بسرعة كبيرة بحيث لا نستطيع أن نراها تدور على الإطلاق، حيثئذ نطلق على الاتحاد (الذي يؤلف بينها) اسم العبقرية. بيد أنه في كل الأحوال على السواء، وفي كل المهن، يبقى الجزءان الوحيدان المكونان حتى للعبقرية هما (الحس السليم) و(المنهج)<sup>(٢٣)</sup>. و«العادة» هنا بديل عن «الغريزة»، وقد سمح لها فقط بأن تكون شبيهة بالغريزة. ولا تفلت العبقرية من الواقعة الدنيوية للصنعة فالعبقرية نفسها «أجزاء مكونة». وحتى لو بدا

أنها موجودة خارج الزمن (فنحن لا نستطيع أن نراها تدور على الإطلاق)، فهي في الواقع نتاج المنهج والتمييز (الحس السليم) الكامنين داخلها. وهذه بالقطع نظرة دنيوية إلى العبقرية، وهي تتعارض تعارضا حادا مع الكثير مما ذكر من قبل. والعبقرية لها محتوى، وهذا المحتوى نفسه يجب أن يكون له محتوى، مادامت المسألة مسألة اختيار ونظام. والواقع أنها تختلف اختلافا جذريا عن العبقرية المطلقة، إلى حد أن المرء قد يتصور أنها لا تصلح أن تكون حجة ضدها، حيث إن المفاهيم المطلقة - كما أشرت آنفا - لا تسمح إلا باستجابات مطلقة. والأكثر من ذلك إثارة هو إدماج فكري النظام والمنهج في الخطاب الرومانسي الذي لم يهتم بشيء قدر اهتمامه بإرادة العلو والتجاوز. إنني لا أنوي أن أعدد مرة أخرى المفارقات المتضمنة في مفهوم الشكل العضوي كما تصوره الرومانسيون البريطانيون. لكن أكثر صيغ كولردج شهرة تشتمل على رفضه القاطع لأي محاولة لإقامة تعارض بين العبقرية والقواعد:

«كلا ( . . . ) إن روح الشعر، مثلها مثل كل القوى الحية الأخرى، يجب بالضرورة أن تحدد لنفسها قواعد، هذا لو أرادت أن توحد بين القوة والجمال. وعليها أن تتجسد كي تكشف عن نفسها. لكن الجسد الحي هو بالضرورة جسد عضوي منظم، وهل النظام إلا ارتباط أجزاء بكل، حتى يكون كل جزء غاية ووسيلة في الوقت نفسه»<sup>(٢٤)</sup>.

إن الصعوبات التي كنا نناقشها قد صارت هنا هي الحقيقة المساعدة للعبقرية، (ومن ثم) تكون العبقرية هي ما له مضمون نوعي خاص، وما يقع أيضا وراء نطاق أي مضمون خاص. وهنا تقبل المفارقة بهذا الشكل المحدد - فهي لا تنحرف نحو استيعاب أحد طرفي المفارقة بوساطة الطرف الآخر. (ومعنى هذا) أن العبقرية متعلقة بمكان وزمان - فهي محددة بأحكام خاصة - وهي مجسدة. وكل جزء من أجزاء العبقرية - هي مرة أخرى نوع من الصنعة - يجوز له أن يكون غاية في ذاته. بيد أن العبقرية وشكلها الخاص، وهو روح الشعر، سابقان على تجسدهما: إنها «كل» ترتبط به الأجزاء، كما تكونه (هذه الأجزاء) بالفعل، كما أنها (أي العبقرية وشكلها الخاص وهو روح الشعر) يملكان «القوة» المتحررة من التجسد. وكما كتب (كولردج) في موضع آخر فإن «العبقرية المحددة» تتكون «بالضبط من ذلك التناسب، ذلك



الاتحاد بين الكلي العام والجزئي الخاص ، وتغلغلها كل في الآخر» (٢٥) . ويواصل كولردج ملاحظته قائلاً :

«لا عمل من أعمال العبقرية يمكن أن يجبرؤ على تبني الشكل الخاص به ، ولا خطر في الواقع من ذلك . فكما لا يجوز له ، فإنه لا يستطيع كذلك أن يكون بغير قانون ! ذلك لأن الذي يكون العبقرية إنما هو القدرة على الفعل الخلاق في ظل القوانين المتأصلة فيها» .

لا شك في أن هذه عبارات مراوغة ، ولكن المقصد الكامن من ورائها - وذلك في سياق النظر إلى شيكسبير لا كمجرد عبقرية غريزية فحسب بالمعنى الفج - هذا المقصد لا يمكن إنكاره . فالعبقرية لا يمكن أن تخلو من الحكم العقلي . وحتى لو تم تصورهما - بطريقة لا تنجو من التعثر - باعتبارها هي القاضي والحكم على نفسها ، فإن الأساس مختلف كلية عن الأساس الذي سحب من تحت أرجلنا بوساطة الأفكار التي قدمت عن العبقرية ، بوصفها حالة محددة يبطل فيها الحكم الذهني . فهي خاضعة للشكل وللقواعد والقوانين ، ويجب أن يكون لها شكل وأن تخضع لتنظيم . والواقع أنها نموذج حقيقي للتنظيم ، فالعبقرية هنا تبدو بصفة دائمة مبعدة عن حافة ما يستعصي على القول ، وعما هو لا شخصي ولا أخلاقي ، ويصر كولردج على صفتها الدنيوية الأصيلية في مواجهة إرادة المطلق والتوتر الناجم عن هذا لا يستهان به ، كما أنه لا يتضح بصورة أقوى مما نجد في جملة الختامية .

«إن شيكسبير نفسه طبيعة مجسدة في صورة إنسانية ، وفهم عبقرى يوجه بوعي ذاتي قوة وحكمة كامنة أعمق من الوعي» .

إن عمق الطبيعة اللا متناهي يتمثل في إنسان متفرد : والعبقرية أيضا فهم ، وهي خاضعة للتوجيه ، وهذا التوجيه ليس غريزيا بطريقة غير شخصية ، لكنه مختار بوعي ذاتي . ربما تكون العبقرية كلمة أطلقت على صدى من عالم آخر مجهول هو الامتلاء أو الخواء ، لكن ربما كان من الأفضل أن تعطى الأهمية الخاصة للفعل في العالم الواقعي ، ومن ثم في العالم الأخلاقي . إن إرثنا من الرومانسية هدية تتسم بالغموض .



## الفصل السابع

### نيتشه والعبقرية

مايكل تانر

ليست «العبقرية» مصطلحاً أساسياً في مفردات لغة نيتشه، وهو أمر يدعو إلى الدهشة ابتداءً لسببين: أولهما أن انشغال نيتشه الكامل بالفن والفنانين في كل أطوار حياته قد يؤدي إلى توقع استخدامه للمصطلح والمفهوم، اللذين أطلقا للدلالة على الفنانين العظام، سواء في ألمانيا أو في بلدان أوروبية أخرى خلال القرن الذي يسبق مولده، وثانيهما أن فكرة العظمة المسيطرة على تفكيره بكل صورها تعني أن يلجأ إلى مجموعة واسعة من المصطلحات ليصف مظاهرها، ومرة أخرى يتوقع الإنسان أن ترد كلمة «العبقرية» عنده على نحو متكرر. وعدم حدوث هذا هو في اعتقادي نتيجة عاملين رئيسيين، أحدهما له صلة إلى حد كبير بسيرته الذاتية، والآخر له علاقة تفصيلية بالمفاهيم والتصورات، ولو أنها - كما هو معتاد مع نيتشه - متصلاً عن قرب، بل إنها في الغالب متشابكان.

والعنصر المتعلق بالسيرة الذاتية في إهمال نيتشه النسبي للمصطلح يتمثل - وهذا أمر يدعو للدهشة - في صلاته بريتشارد فاجنر. ومهما قيل عن فاجنر، فليس من الممكن - حتى بالنسبة لمن كرس نفسه لمهاجمة المعتقدات التقليدية في غلو وإسراف مثل نيتشه - أن ينكر عليه لقب عبقرى، فهو النمط النموذجي للعبقرية، مثل مايكل أنجلو أو بيتهوفن. وقد كان فاجنر هو العبقرى الوحيد الذي عرفه نيتشه أو حتى التقى به، بل كان بالنسبة له هو العظيم الوحيد في أي ناحية من النواحي. وتجربة الاحتكاك الطويل والحميم بفاجنر وماتبها من التحرر من الوهم وكذلك من الرفض، وضعت نيتشه في أخرج المواقف المربكة، ولو أن ذلك لم يكن في تقديره. فنيتشه الإنسان كان دائماً عرضة للحرج والارتباك، لكن نيتشه الكاتب لم يكن ليقر إطلاقاً مثل هذا

الشعور الذليل المخزي . وهو يستخدم الكلمة فحسب حين يرغب في الخط من شأن السبب في مثل هذا الشعور، كما هو الحال عندما يشير إلى «أصوات الخنازير المأساوية المربكة»<sup>(١)</sup> لفاجنر. وكان التصرف المميز الذي قادتة إليه نفسيته هو تحويل صداقتها إلى عدااء مرير، ولو أن ذلك لم يكن أبدا هو شعورهما الحقيقي تجاهها . ولقد كان رد فعل فاجنر تجاه ردّة نيتشه غير عادي ، فبدلا من اتهامه بطريقة مباشرة بالغدر والتفاهة ، داخله الألم والقلق . وإحدى الوقائع الصغيرة الغريبة في صداقتها هي رسالة فاجنر لطبيب نيتشه التي عزا فيها حالة التوتر العقلي الزائد عنده إلى إفراطه في العادة السرية<sup>(٢)</sup> . ورغم أن نيتشه كان يستخدم كلمة العدااء أحيانا في وصف مشاعره تجاه فاجنر، فقد كان يفضل أن يعتبر نفسه نقيضا له ، وهو تعبير أتاح له وفرة من التدايعات المجازية ، بما فيها تلك الاستعارات الخاصة بالانجذاب والتنافر المغناطيسي . وليس في الإمكان الدخول في التفاصيل المعقدة لهذا الأمر هنا ، وإن كان من الواضح أنها قد أدت إلى عجز نيتشه عن استخدام كلمة «العبقريّة» بطريقة مرضية وصریحة ، بعيدا تماما عن المخاوف والشكوك الأخرى التي أحسها تجاه الظاهرة والتي سأبحثها فيما بعد .

وهنا يبقى السؤال عن سبب عدم استخدام نيتشه المصطلح بكثرة وبشحنة أكبر من الطاقة في ذلك العمل الذي لم يكن يحمل فيه شكّا أو قلقا بالنسبة لعظمة فاجنر، ألا وهو كتابه الأول «ميلاد المأساة من روح الموسيقى» . إن هذا العمل الرائع ، رغم ما يثيره من تساؤلات كثيرة معني - من بين أمور أخرى - بالشروط التي تجعل ظاهرة المأساة ممكنة . وربما بدا أن البحث سوف يتضمن دراسة طبيعة هذه القلة من الفنانين الذين عبروا تماما - وفقا لرأي نيتشه - عن وجهة النظر المأساوية للحياة ، أسخيلوس وسوفوكليس وفاجنر . بيد أن الكتاب لا يحتوي إلا على النزر اليسير عن أي واحد منهم . والغريب أيضا أنه لا يحتوي إلا على أقل القليل عن أعمالهم المتميزة ، بل إن معظم هذه الأعمال لا يكاد يحظى بمجرد ذكره . ولم يكن هذا سهوا من جانب نيتشه ، فالفنان المأساوي بالنسبة له ليس أكثر من متحدث بلسان مجتمع يتمتع بقوة كافية لمواجهة وتقبل الطبيعة المأساوية للوجود . واهتمام نيتشه الطاعني هنا وكما كان دائما ، هو اهتمام بفلسفة الحضارة . وفي طور حياة نيتشه الذي كتب فيه

«ميلاد المأساة» كان ما يزال من وجوه كثيرة من حواربي شوبنهاور، وكان هذا يعني أن وجود الفرد ليس إلا وجودا ظاهريا، وأنه ليس وجودا ميتافيزيقيا حقيقيا. وما يصدق على البطل المأساوي - ذلك البطل الذي لم يعد سوى نوع من البؤرة المركزة للعاطفة والعذاب - يصدق تماما على مبدعه. وعلى هذا النحو يكتب نيتشه قائلا «الموسيقي الديونيسي هو نفسه - دون أي تشبيهات بلاغية - ألم أولي محض، كما هو الصدى الأولي المردد له»<sup>(٣)</sup>. وفي الفقرة التالية التي يكتب فيها عن أرخيلوخس\* - مقرا بأنه ليس مأساويا بل شاعر غنائي في منتصف الطريق على الأقل نحو التطور ليكون مأساويا - يمضي نيتشه في نفس اتجاهه ليقول:

إن الأمر في الواقع بالنسبة لأرخيلوخس - وهو الإنسان الذي يتأجج بالعاطفة، يحب ويكره - أنه ليس سوى تجل للعبقرية، التي لم تكن في ذلك الوقت هي أرخيلوخس فحسب، بل هي الروح الكوني للعبقرية المعبر برمزية عن ألمه الأزلي في رمز أرخيلوخس الإنسان - في حين أن أرخيلوخس الإنسان الذي يحس بالرغبة والشوق بطريقة ذاتية لا يستطيع أبدا أن يكون شاعرا في أي وقت من الأوقات<sup>(٤)</sup>.

ليس هذا هو نيتشه في أوضح حالاته، بيد أن النقطة الأساسية التي يحددها مع ذلك بأسلوب فاجنر الثري هي أن الفنان الديونيسي يصبح - عند عملية إبداع الموسيقى أو بمعنى أوسع عند إبداع التراجيديا - لا شخصا بمعنى من المعاني أكثر تطرفا وحرفية مما تخيله تي. إس إليوت في صيغه المشهورة في كتابه «التراث والموهبة الفردية\*\*». وهو بهذا يصبح غير مميز عن «روح العبقرية الكوني»، وهو مفهوم غير محدد بشكل لافت يستشهد به نيتشه بطريقة حذرة، ويحاول أن يوضحه قليلا في «محاولة في النقد الذاتي» التي كتبها للطبعة الثالثة التي نشرها عام ١٨٨٦.

«والواقع أن الكتاب برمته يعرف فحسب معنى فنيا واحدا ومعنى خفيا وراء كل الأحداث - إنه «معبود» إذا شئت، ولكنه بالتأكيد معبود فنان طائش ومفتقد لحس المسؤولية الأخلاقية كلية، يريد أن يجرب، سواء أكان يبني أو يهدم، وسواء في الخير

---

\* أرخيلوخس شاعر ملحمي وهجاء يوناني عاش في القرن السابع ق. م. وعرف عنه اتخاذ من تجاربه الشخصية مادة لموضوعاته (المترجم).

\*\* لهذا الكتاب المهم ترجمة عربية للناقد المبدع الدكتور شكري محمد عياد (المراجع).



أو في الشر - في فرحه ومجده - إنه وهو يبدع العالم ، يحرر نفسه من محنة الكمال والكمال المفرط ، ومن عذاب التناقضات المنعكسة داخل نفسه»<sup>(٥)</sup>.

ورغم وجود قدر من الرغبة في المراجعة في هذه الفقرة يكشف عما كان يتمنى لو استطاع أن يكتبه ، فإنها ماتزال تستأثر إلى حد كبير بقوة الطبعة الأولى ، وتؤدي قدر المستطاع ما ينتظر منها لتفسير سبب قلة ما في الكتاب عن سيكولوجية الفنان التراجيدي : فالفنان التراجيدي ليس له سيكولوجية ، لأنه بقدر ما هو فنان حقيقي ، فهو خال من الفردية . وتكمن عبقريته في التحقق من أن مبدأ التفرد وهم ، وفي نقله تلك الحقيقة إلى أعماله الملهمة والملهمة ، بحيث تجعل مشاهديه ومستمعيه يدركونها أيضا بصفة مؤقتة ، ولكن (هذا التحقق) لا يتم إلا بدرجة محدودة ، فلو أدركنا إدراكا كاملا وشعرنا بالحقيقة التي يقدمها لنا الفنان التراجيدي ، فلسوف يدركنا الموت . والواقع أن الذي يفعل ذلك هو البطل التراجيدي ، فهو يموت لعنا نحيا مثل تريستان في الفصل الثالث من الدراما الموسيقية لفاجنر ، باعتباره نموذج (البطل المأساوي) العصري . وتكمن العبقرية التراجيدية في خلق شخصيات تعاني وتهلك ، في حين - كما كان على نيتشه أن يكتب بعد ذلك وبمضمون مختلف تماما - «أننا نتملك الفن ، خشية أن نهلك من رؤية الحقيقة»<sup>(٦)</sup> . (من طابع نيتشه العام واللافت للنظر ، استخدامه صيغا متماثلة جدا في مراحل متفاوتة ليعني بها أشياء عميقة الاختلاف) .

وهكذا نجد - وهو أمر شديد الغرابة - أن كتاب نيتشه الوحيد الذي ليس فيه ما يقلقه بشأن النتائج الطيبة للفن ، ييخس فيه عن عمد وبحق قدر أولئك الذين يبدعون (مع وضع الجدلية الخاصة بمولد المأساة في الاعتبار) في حين يوصف خصومهم الذين كانوا مسؤولين عن موت التراجيديا أو انتحارها وصفا مفصلا جدا ورائعا . وأيا ما كانت وجهة نظر المرء في نظرية نيتشه إلى يوريبيدس وسقراط ، وهما المدمران العظيمان المعاديان للعبقرية ، فقد قدم بالقطع وصفا ساحرا عن نوع معين من العقل : «بينما تعني الغريزة عند كل أصحاب الإنتاج الخصب ، القوة الخلاقة الإيجابية ، ويعمل الوعي بطريقة نقدية وتصحيحية ، فإن الغريزة عند سقراط تصبح هي القوة الناقدة ، ويصبح الوعي هو المبدع»<sup>(٧)</sup> . ويتأكد هذا في كتابه الأول عندما يتابع وصفه للعلاقة بين العناصر الفعالة في عقل المبدع .



ولا نجد مزيدا من التوضيح لموضوع العبقرية في «التأملات الأربعة في غير أوانها» التي كتبها نيتشه في السنوات الأربع التالية، ولو أن اثنين منهما، وهما «شوبنهاور المربي» و«ريتشارد فاجنر في بايرويت»، معنيان ظاهريا بالاحتفال بأعظم بطلين لديه من أبطال الثقافة. وقد كتب الأخير ليكون جزءا من جهد نيتشه في الدعاية لمهرجان بايرويت\* الذي أقيم عام ١٨٧٦. وفي أثناء كتابته انتابته بالفعل شكوك قاتلة حول شخصية فاجنر وعمله وأودعها مذكراته. والكتيب المنشور يوضح التوتر، وهو بكل المقاييس من أقل أعماله إثارة وأدعاهها إلى عدم الارتياح. ومن الأمور التي لها دلالتها أن الجزء الأول المنشور عام ١٨٧٨ من كتابه التالي «إنساني، إنساني إلى أقصى حد» يضم معظم ما قاله (في هذه الفترة) عن طبيعة العبقرية، وهي أقوال من النوع الغامض الملتبس المعنى إلى حد كبير. فالفصل الرابع من الكتاب والمسمى «من روح الفنانين» يوضح لونا من التشكك الذي يعمل في جهات متعددة. ففي المقام الأول يبدو لنيتشه وجود قدر هائل من الشك فيما يتعلق بالفنان في حد ذاته. وهو من ناحية ثانية يعبر عن قلقه من أن الفنان عندما يكون عظيما بحق، فإن تأثيراته في خلفائه ربما تكون ضارة، بل يتحتم في الواقع أن تكون كذلك. وتبسط الفقرة ١٥٨ هذين المعنيين كما يلي:

«قدر العظمة: كل ظاهرة عظيمة يعقبها انحطاط وخاصة في عالم الفن. ونموذج الانسان العظيم يحفز القوى الأتفه على محاكاته ظاهريا أو على التفوق عليه، وفضلا عن ذلك فإن لدى الموهوبين العظام خاصية مميتة، وهي خاصية قهر كثير من القوى والبذور الأضعف، كما يبدو أنهم يدمرون الطبيعة من حولهم، وأوفر الحالات حظا في عملية تطور فن ما، تحدث عندما يتنافس عدد من العباقرة بعضهم مع بعض. في هذا النوع من الصراع يسمح أيضا لقوى الطبيعة الأضعف والأرق بالضوء والهواء»<sup>(٨)</sup>. ومن الصعب أن نفهم هذا إلا على أنه نبوءة - ونبوءة دقيقة بصورة غير عادية - كما كشفت الأيام عن ذلك - بتأثير فاجنر في مؤلفي الموسيقى اللاحقين. ولم يذكر اسم فاجنر في أي مكان في كتاب «إنساني، إنساني إلى أقصى حد»، لكن

---

\* بايرويت مدينة جنوبي شرق ألمانيا. وهي كعبة محبي فاجنر، حيث إنها موطنه وفيها دفن. ويقام فيها كل عام مهرجان لأوبراته (المترجم).

غياب الاسم أمر له مغزاه الكبير، لأن فاجنر كان شديد الحضور في ذهن نيتشه، وبأشد الصور إيلاما أدرك أنه قد قاطع فاجنر، ولكنه كان يدرك أيضا أن فاجنر لم يكن يعلم بذلك. والنتيجة هي دوران حول الموضوع الذي يعني فيه «الفنان» دائما وعلى وجه التقريب فنانا واحدا معيناً، ويتتاب المرء إحساس بأنه لا يستطيع الفوز. والقطعة التي أوردناها الآن فيها تأمل يتسم بالجهامة والاكتئاب في آثار نجاح فاجنر المذهل. لكن القطعة التي تسبقها مباشرة قد أسهبت في الحديث عن أحزان الفنان الذي لا يجد التقدير، وعن طبيعة الحالات النفسية التي تقع فيها شخصية كهذه نتيجة لشعورها بالإهمال: «يشعر المرء بأحزانه شعورا حادا، لأن صوت نواحه أعلى، ولأن لسانه أكثر فصاحة. وأحيانا ما تكون أحزانه في الواقع كبيرة جدا، ولكن يرجع ذلك فقط إلى أن طموحه وحسده عظيمان جدا»<sup>(٩)</sup>. ولكن عندما تكون عذابات الفنان متجاوزة لذاته، تعاطفا مع [...] «الوجود الكلي»، فيبقى علينا أن نسأل أي «مقياس وأي ميزان يوزن به صدق هذه العذابات؟. ألا يكون من الأمور الحتمية تقريبا أن نرتاب في أي إنسان يتحدث عن وجود مشاعر من هذا النوع لديه؟»<sup>(١٠)</sup>. (تماما كما تكلم فاجنر، وكذلك شوبنهاور عن هذا الأمر كثيرا). و تكتمل شبكة (الشكوك) بعد ذلك بوضع فقرات، وذلك في القطعة التي تحمل رقم ١٦٤ تحت عنوان «خطر وفائدة عبادة العبقرى» والتي نجتزئ منها قوله:

«عندما تتأصل فيه الخرافة التي تنسج حول العبقرى وحول امتيازاته وقدراته الخاصة، تصبح هذه الخرافة على الأقل من الأمور التي يشك في فائدتها بالنسبة للعبقرى نفسه. إنها على أي حال علامة خطيرة حين يستبد بالإنسان الإحساس بالعظمة الخارقة، سواء كان ذلك الإحساس الشهير لدى قيصر أو كان (كما في هذه الحالة) الإحساس بعظمة العبقرية، وذلك عندما ينفذ إلى عقل العبقرى شذى التضحية التي لا تقدم إلا إلى معبود، بحيث يبلغ به الظن في نفسه أنه أسمى من مستوى البشر. والنتائج النهائية هي الشعور بعدم المسؤولية وبال حقوق الاستثنائية، والاعتقاد بأنه يبارك الناس بمجرد صحبتهم لهم، والغضب بجنون عند محاولة مقارنته بالآخرين أو عند الحكم عليه بأنه أدنى (مما يتصور)، والكشف عن مواضع الشك في عمله»<sup>(١١)</sup>.

مثل هذا الوصف التفصيلي لأساليب سلوك فاجنر المعروفة لم يكن غير ذي موضوع، وإن كان فاجنر قد أذهلته الحيرة من الدوافع التي جعلت نيتشه يصب هجومه عليه. وما يجب أن يلفت انتباه أي إنسان على دراية بآراء نيتشه العامة عن العظمة، وعن ضرورة أن يكون الإنسان العظيم قادرا على أن يسلك بطريقة تختلف عن بقية أفراد الجنس البشري، هو أنه هنا غارق في هجوم على العبقريّة لا يتميز إلا ببلاغته عن ذلك النوع من السلوك الذي يتخذه متوسطو القدرات، حين يواجهون ما هو رائع وفائق. وهذه هي إحدى النقاط التي يمتزج عندها عداؤ نيتشه لهيمنة فاجنر عليه، مع شكه المتنامي في الفن والفنانين عامة، وذلك بدرجة تجعل الفصل بينهما مستحيلا.

وحين نواصل قراءة كتاب «إنساني، إنساني إلى أقصى حد» يزداد الارتباك عمقا. ذلك أن نيتشه سرعان ما يتحول إلى حماية العبقري من القوى التي تحارب نبوغه وازدهاره. وهو يقابل بين ما قد يرومه «قلب دافئ»، ألا وهو أعظم سعادة لأكثر عدد من الناس، وبين ما يجب أن يراه ضروريا إنسان يتعطش إلى العظمة دفاعا عن الإنسانية، إن هذا التقابل يقدم مثلا واحدا على أعظم الاضطرابات خصوبة في إنتاج نيتشه، لأنه يجابه قضية يتجنبها عادة أولئك الذين يناصرون جانبا أو آخر من هذه الحجة. إنه يقول في الفقرة ٢٣٥: «لا يمكن أن يجتمع أسمى ذكاء ممكن مع أدفا قلب ممكن في شخص واحد، والرجل الحكيم الذي يصدر حكما على الحياة يضع نفسه أيضا فوق الشفقة، معتبرا إياها مجرد شيء يفترض أن يقيّم مع كل شيء آخر في مجموع الحياة»<sup>(١٢)</sup>. وليست هذه هي المصطلحات نفسها التي ستقوم عليها فلسفته اللاحقة، نظرا لأنه سيلتمس فيها حلا للقضية أكثر حسما مما يستطيع أن يأمل في إنجازها، مادام يستخدم «أدفا قلب وأسمى ذكاء»، وكلا التعبيرين يشيران إلى تقييم إيجابي مرض. وهؤلاء الذين يدعون - وهم تقريبا كل شراح نيتشه - أنه فشل في إبراز المضامين السياسية لآرائه عن الإنسان الأعلى (السوبرمان) الخ، لابد أنهم نسوا أنه في هذه المرحلة المبكرة نسبيا والانتقالية في سياق تطوره، قد وضع، بأوضح التعبيرات وأبلغها دقة، المشكلة التي يتهم بتجاهلها. فهو يقول في الفقرة السابقة: «ربما يكون نشوء العبقريّة مقصورا على فترة محدودة فقط من عمر الإنسانية»<sup>(١٣)</sup>. ويبدو هذا (الكلام) وكأنه جزء من نبأ سيء حتى لو كان قائما على الافتراض الذي لا يتفق مع مزاج نيتشه المعتاد. ولأنه يشاهد المنظر بفرع (من لا يتوقع خيرا)، فذلك لأنه قد تولى فيها يبدو عن تأمل في الفقرة نفسها، وربما تكون البشرية،



وهي في منتصف طريقها وفي المرحلة المتوسطة من وجودها، أقرب إلى هدفها الحقيقي مما ستكون عليه عند النهاية». لكن ما أن تصل هذه النبذة المدهشة من التفكير التأملي إلى ذروتها حتى يبين نيتشه ثانية كم هو واع بالحجج المؤيدة والحجج المعارضة.

إن الطاقات التي تعتبر شروطا للفن يمكن، على سبيل المثال، أن تخمد تماما، والتلذذ بالكذب والغموض والرمزية ونشوة السكر والوجد يمكن أن تنتهي إلى سوء السمعة. والواقع أنه حين يحدث أن تشيد الحياة في دولة بالغة الكمال، فلن يعود الحاضر يقدم أي موضوع للشعر من أي نوع، وسيظل المتخلفون فقط هم الذين يطلبون الوهم الشعري، وسوف يرتدون بأبصارهم إلى الوراء، وهم يحنون لأيام الدولة الناقصة والمجتمع نصف الهمجي. . . أي لأيامنا<sup>(١٤)</sup>.

وتخلق هذه القطعة في قرائها نفس الإحساس بالقلق الذي لا بد أن مؤلفها قد أحس به. فهل نحن نريد أن نرى نهاية العبقرية ونهاية إنتاجها؟ بالطبع لا. لكن ثمن العبقرية هو «احتفاظ الحياة بطابعها العنيف» الذي لا نريد لها أن تحتفظ به كلما ازدادنا تقدما في المدنية. ونظرا لأن الشروط الأساسية للفن تشمل من ناحية أخرى «التلذذ بالكذب، والغموض والرمزية ونشوة السكر»، فربما لا يكون إلغاؤه أمرا بالغ السوء. ورغم ذلك، فإنه سوف يؤدي بلاشك إلى شعور بالحزن إلى الماضي عند أولئك الذين لم يعودوا يحتاجون إليه، ولكن يودون لو أحسوا بتلك الحاجة. وعندما تتضاعف العضلات يقدم نيتشه تغييرا آخر حاسما في حجته، وذلك في الفقرة ٢٤١، التي تحمل عنوان «عبقري الحضارة» ويقول فيها:

«لو كان لأحد أن يتخيل عبقريا للحضارة. فما عسى أن تكون طبيعته؟ انه يستخدم الأكاذيب والقوة والمصلحة الذاتية الدينية بثقة شديدة كأدوات له، بحيث يمكن تسميته آخر الأمر بالمخلوق الشيطاني الشرير: لكن أهدافه التي تتجلى هنا وهناك هي أهداف عظيمة وطيبة. إنه كائن خرافي نصف حيوان ونصف إنسان (كنتاور)، بل إن له جناحي ملاك عند رأسه»<sup>(١٥)</sup>.

والإشارة إلى فاجنر مرة أخرى هي من الوضوح بحيث لا يمكن إغفالها. ولاشك أن أمثال هذه الفقرة هي التي تسببت في شعور فاجنر وكوزيما\* بالإهانة عندما كانا

---

\* كوزيما هي زوجة فاجنر الثانية التي اقترن بها بعد وفاة زوجته الأولى بأربع سنوات، وهي ابنة الموسيقي الشهير فرانز ليست (المترجم).



في «فانفريد» وقرأ بفزع النسخة الممهورة من الكتاب التي كان نيتشه قد أرسلها إليهما .  
وليس من المستغرب أن يفشل فاجنر في ملاحظة أن نيتشه قد حاول أن يثبت أنه دون مثل  
هذه الصفات الوحشية التي ظن أن نيتشه قد نسبها إليه ، سوف يعجز عن إنتاج أعماله .  
ومع ذلك فإن الأجيال التالية قد وجدت متعة فيما أنتجه فاجنر، وشكت في أسى من أن  
يكون وحش مثله هو مؤلفها . ولقد فاتها أيضا أن تدرك مقصد نيتشه ، كما فات المدافعين  
عن شخصية فاجنر وطباعه ، سواء كان هؤلاء المدافعون مصيبين أو غير مصيبين في  
الدفاع عنه ضد سيل الاتهامات التي وجهها إليه أكثر كتاب السير يسرا في أحوالهم ، مثل  
اتهامهم إياه بأنه تعود على اقتراض مبالغ ضخمة من المال . ذلك أن نيتشه يزعم أن  
العبقري لم يمكنه أن ينتج شيئا إذا لم يقع في الهفوات ، كما يلح في أعماله المتأخرة على  
استحالة توقع شيء رائع (وهو وحده الذي تعد له قيمة) من إنسان يعيش برجوازية  
نمطية . غير أن الفرق الحاسم بين هذه المزاعم المتأخرة عن تميز (العبقري) وبين التباس  
موقفه تجاه هذا التمييز في كتاب «إنساني وإنساني إلى أقصى حد» ، هو أنه يتحدث في  
أعماله المتأخرة عن مخلوقات لم توجد حتى الآن ، في حين أنه هنا معني بشخص معين  
معرفة لصيقة ، ورأى رأي العين مواطن ضعفه وتجاوزاته وأهواءه من جميع الوجود ، شأنه  
في هذا شأن أي عضو من أعضاء «القطيع» الذي هاجمه هجوما كاسحا فيما بعد\*\* :

\*\* يبدو لي أن مشكلة نيتشه مع فاجنر - على الرغم من تعقدها الشديد وإغفال كاتب المقال لأحد  
عناصرها المهمة : وهو حب الأول لزوجة الأخير! - يبدو أنها تعبر في الحقيقة عن مشكلة وجود  
عبقري شامخ القامة في أي أدب وسط العديد من الموهوبين الذين يكونون كالأقمار أو النجوم  
بالقياس إلى الشمس الساطعة الضوء . ولعل نيتشه - الذي تسلطت عليه فكرة أنه عبقري خارق -  
لم يطق في نهاية الأمر وجود عبقرية أخرى بجانبه ، فقاطعه وهاجمه أقسى هجوم بعد صداقة طويلة  
وعميقة ، ولعله أيضا خلال هذا الصراع بينه وبين «وحش» بايرويت ، كان شديد التأثر بشخصية  
جوته (الذي استثناه وحده من ازدرائه الفظيع لكل من كتب بالألمانية) ، فالمعروف أن معاصري  
جوته قد شعر معظمهم بالغيرة والحسد من «البطل الأولمبي» القابع في المدينة الصغيرة فيمار ، كما  
ضاق به كذلك «شيلي» في شبابه ، وتصور أنه يقف في طريقه ، حتى جمعت بينهما أواصر الصداقة  
والحب والتقدير العميق ، بعد أن عرف كلاهما أن السبيل الوحيد للتحرر من التأثير الطاغوي  
للعبقري هو أن نحبه ونتعلم منه ثم نكون بعد ذلك نحن أنفسنا ، كما استطاع هو أن يكون  
نفسه . . . ويبدو أن هذه المشكلة قد عرفت في كل الآداب في كل عالمنا العربي ، وأحسب أن حل  
المشكلة - التي أعتقد أنها مفتعلة وزائفة - هو كما قلت أن نحب العبقري وننعم بوجودنا معه في  
عصر واحد ، وأن يكون كل منا نفسه ويترك نجمه يضيء وزهرته تتفتح ، ولا يضير زهور البستان أن  
تشمخ أمامها شجرة العبقرية السامقة . . في كل العصور ولكن بنسب مختلفة . ويكفي أن نتذكر  
في تراثنا القديم شمس المتنبي الساطعة التي كسفت ضوء عشرات النجوم من حوله ، أو شمس  
نجيب محفوظ المشرقة بالقياس إلى عشرات الأقمار والنجوم الموهوبة من حوله (المراجع) .

وإذن فمن المتوقع آخر الأمر أن يكون موقف نيتشه تجاه العبقرية شديد الإيلام له ، ذلك أن المصطلح نادرا ما يظهر في كتاباته المتأخرة ، وحين يظهر ، فإنه يستخدم بطريقة أقل تحديدا بكثير وأكثر عاطفية ، وذلك عندما يتحدث مثلا عن «عبقرية القلب»<sup>(١٦)</sup> في كتابه «ما وراء الخير والشر» . لقد كان مصدر ألمه أنه هو ذاته يجسد دحض الادعاء بأن «الذكاء الأسمى والقلب الأدفا لا يمكن أن يجتمعا في شخص واحد» . والذي كان ينبغي عليه أن يقوله هو أنها لو وجدت معا ، فإن مثل هذا الشخص سيتحتم عليه إما أن يتخلى عن أحدهما وإما أن يجد نفسه في حالة من اليأس الدائم . ويقدم نيتشه نفسه في كل كتاباته اللاحقة على أنه شخص بلا قلب دافئ ، ولهذا فإن هذه الكتابات تدل على الذكاء الأسمى بصورة متسلسلة وثابتة ، ولا يظهر فيها شيء من الأسف إلا في مناسبات عارضة ، كما هو الحال في المذكرة غير المنشورة التي تشكل الفقرة ٩٨١ من كتابه «إرادة القوة» حيث يقول :

ليس لجعل الناس «أفضل» ، ولا لَوَعِظِهِم بالأخلاق في أي صورة من الصور ، كما لو أن «الأخلاق في ذاتها» أو أي نوع نموذجي من الإنسان يمكن أن يكون لها وجود ، ولكن لخلق الظروف التي تتطلب رجالا أقوياء ، يحتاجون من جانبهم ، وسوف يحصلون عليها تبعا لذلك ، (أو بصورة أوضح : على نظام طبيعي وروحي) يجعلهم أقوياء .

والحذر من الانسياق وراء العيون الزرق أو الصدور الناهدة : لأن العظمة ليس فيها شيء رومانسي ، وليس فيها على الإطلاق لسوء الحظ شيء يمكن أن يحب<sup>(١٧)</sup> .

وعندما كتب نيتشه هذه الفقرة في عام ١٨٨٧ كان معنيا فحسب بالحالات التي يمكن في ظلها أن يتم تجاوز الجنس البشري كما نعرفه أو كما نعرفهم . ولقد قام ، من بعض النواحي ، بتبسيط موقفه بصورة فظيعة . وعلى الرغم من أنه عندما كان يفكر في العبقرية في عقد سابق بطريقة كان من الممكن أن تصدم أسلافه الذين بحثوا هذه الظاهرة - ومن هؤلاء على سبيل المثال هرذر وكأنت وجوته وشوبنهاور - بحيث كان من الممكن أيضا أن يصفوها بالتطرف والتناقض بغير داع ، فقد كان (في ذلك الحين) يتناولها ، كما فعلوا هم من ناحية علاقتها بالحضارة التي نشأت فيها العبقرية وأخصبتها . ومثل هذا الاعتبار ، حتى عندما يكون مزاجيا كما هو الحال باستمرار عند

نيتشه، يفترض سلفا وصفا محددًا بشكل معقول للحضارة وللقِيم التي تشكلها والتي حافظت عليها. وربما لا يكون هناك جدوى من التفكير بصورة تأملية في أن تحليله العدواني في كتابه «إنساني، إنساني إلى أقصى حد» لم يكن ليظهر أبداً إلى الوجود لو أن العبقرى الذى كان يعرفه معرفة وثيقة كان عضواً من أعضاء الجنس البشرى أقل تهوراً من فاجنر. إن فن فاجنر، كما قال إيريش هيلر «هو مجرد تعبير متطرف، ولكنه كذلك متطرف في نجاحه، عن نزعات موجودة دائماً في تكوين الفنان»<sup>(١٨)</sup>. وبقدر ما يمكن التسليم بهذا القول يمكن كذلك القول بأن علاقة نيتشه بفاجنر قد عجلت فقط بتجربة فكرية كان نيتشه سيمر بها على أية حال. وشكوك نيتشه عن الفن والفنانين، كما في القول على سبيل المثال بأنه «حين يصل الأمر إلى التسليم بالحقائق فإن أخلاق الفنان تكون أضعف من أخلاق المفكر، ومهما يكن الأمر فهو لا يريد أن تستلب منه تفسيراته الرائعة العميقة للحياة، وهو يدفع عن نفسه المناهج والنتائج المتزنة الواضحة»<sup>(١٩)</sup>. أي أنه، كما يعترف بذلك، يقرر ثنائية الشكوك الأفلاطونية التقليدية حول الموضوع، ولقد قوى فاجنر هذه الشكوك ودفعها إلى الصدارة، إذ كان على مبدع تريستان بعد انتهائه منها بعشرين سنة وانتقاله إلى «بارسيفال» أن يتردد في موقفه السابق، وإن كان تردده من النوع التقليدي. ولكن المشكلة بالنسبة لنيتشه كانت بالطبع قد وصلت إلى حد لا يحتمل، وذلك بسبب طبيعة بارسيفال الخاصة، بحيث تراكمت همومه بخصوص الإخلاص والكمال الفنيين عندما وجد نفسه في مواجهة عمل (ذي طابع) مسيحي واضح، (ولم يكلف نيتشه نفسه بالنظر فيما وراء مظهر بارسيفال) حتى وجد نفسه أخيراً - كما حدث له مراراً - يجابه العديد من المشكلات المدمرة في نفس الوقت.

إن الأمور كما رآها نيتشه تتلخص في أن فاجنر قد انهزم في جبهتين في وقت واحد. وبعد أن كان مقاتلاً طوال حياته، صار الآن مهادناً في حياته العامة والخاصة كليهما، ففي الحياة العامة صار مؤيداً للرايخ (الدولة الألمانية الموحدة) ومن المعجبين ببسمارك، ورجعياً معادياً للسامية، في حين أنه في حياته الخاصة حوّل نفسه بشكل لا يطاق إلى رب أسرة مسيحي. ولم يستطع نيتشه الذي كان قد نأى بنفسه عن فاجنر أن يعرف مدى بعد هذه النظرة عن أن تكون هي الحقيقة كاملة. لكن ربما كان



بإستطاعته أن يحدس بما هو أكثر من ذلك لو لم يشعر - كما كان دأبه دائما - بالحاجة الملحة إلى إقامة النقيض المتطرف .

عند هذه النقطة تبرز إلى الوجود القضية المعقدة المتعلقة بالمفاهيم ، وهي القضية التي ذكرتها في الفقرة الأولى من هذا المقال . ويتميز نيتشه من بين الفلاسفة باهتمامه بالدوافع الكامنة خلف المظاهر الرئيسية المتنوعة للروح الإنسانية . فبينما عني الفلاسفة الآخرون ومازالوا معنيين - على سبيل المثال - بطبيعة الحقيقة ، كان نيتشه أكثر اهتماما بإرادة الحقيقة . فهو يتساءل في بداية كتابه «ما وراء الخير والشر» : «فلنفترض أننا نريد الحقيقة . . . فلم لا نريد بالأحرى الكذب؟ عدم اليقين؟ بل حتى الجهل؟»<sup>(٢٠)</sup> . وهو لا يرضى أبدا بأخذ مظاهر الدوافع الإنسانية بمدلولها الظاهري ، ومن ثم تكون النتيجة هي اللجوء إلى التفسير النفسي لمعظم الظواهر بعيدة الاحتمال . ومن الطبيعي في حالة الفن أن يكون البث في علاقته بأصوله أقرب إلينا بكثير مما هو في حالة الأمور التي يروق لنا أن نعتبرها أكثر موضوعية ، بل هنالك أسباب قوية لعدم البحث في مصادر وأصول الأمور التي نقدرها تقديرا كبيرا . لكن هذه الأسباب في رأي نيتشه لا تكون مقنعة إلا بقدر ما تخميننا من الحقيقة التي لا تحتمل (قسوتها ومرارتها) . وفي الوقت نفسه الذي يدعو فيه إلى البحث في إرادتنا للحقيقة ، نجده هو نفسه يدفع هذا البحث إلى أقصى المناطق خطورة . وليس هناك شيء أكثر خطورة من علاقة الفنان بفنه . ولم يكن نيتشه من السذاجة بحيث يتصور أن العمل الفني الجميل لا يصدر إلا عن نفس جميلة . وقد أدرك أنه لو حدث أي شيء من هذا القبيل ، فمن المحتمل أن يكون النقيض هو الحقيقة الواقعة . لكنه لم يكن على استعداد للاقتناع أو الاكتفاء بتلك المعرفة ، لأن الأمر بالنسبة إليه هو أن حالة من التعارض الأساسي بين الباطن والظاهر سوف تكون مصدر إزعاج كلما أبانت عن نفسها . وكان نمو وعيه بأن الفنانين - بطرق أساسية معينة - يمثلون نماذج لانفصام العلاقة بين الباطن والظاهر ، في الوقت الذي تعلن فيه أعمال أعظمهم شأنا (عن الإيمان) بالقيمة العليا للوحدة الكلية الشاملة ، كان نمو هذا الوعي هو الذي أدى به إلى الشك في ظاهرة الفن بأكملها ، مع أنه لم يستطع أن يقنع نفسه بالكف عن حب قدر عظيم منه .



أما ما جعل الموقف بالنسبة إليه أكثر حدة مما ينبغي ، فهو أنه لم يكف أبدا عن اعتبار الفن النموذج الأول للنشاط الإنساني الجدير بالاهتمام ، وذلك على وجه الدقة بسبب ذلك النوع من الكلية أو الشمول الذي يمكن للأعمال الفنية نفسها أن تنطوي عليه . وهكذا حل مشكلة الفجوة الواسعة بين الفن والفنان ، ومشكلة عدم الإخلاص التي تكاد بالضرورة أن تكون ملازمة للفن ، وذلك بدعواه - بتردد أولا ثم بإصرار أشد ثم بحدة أخيرا - بأننا أنفسنا ينبغي أن نصبح أعمالا فنية . وفي حكمة بالغة الروعة في كتابه «الفجر» ، وهو الكتاب الذي تلا كتابه «إنساني ، إنساني إلى أقصى حد» ، يرى أننا على أتم استعداد للركوع أمام العبقرى ، وأن من ألزم الأمور وأشدّها ضرورة أن نبدأ بتقييم القوة التي يظهرها العبقرى وهو يستطرد في ذلك فيقول :

«ولكن العيون القادرة على مثل هذا التقييم ما تزال جد قليلة ، فالواقع أن تقييم العبقرى ما يزال يعتبر انتهاكا للمقدسات . ولهذا فربما لا يظهر الأعظم جمالا ، كما أنه يهبط ، ولم يكد يولد ، في ليل أبدي - وأعني بذلك مشهد تلك القوة التي لا تستخدم العبقرية في سبيل إنتاج الأعمال (الفنية) ، ولكن تستخدمها من أجلها هي ذاتها بوصفها عملا (فنيا) ، أي من أجل فرض القيود على نفسها وتنقية خيالها وفرض النظام والاختيار على السيل المتدفق من المهام والانطباعات . وما يزال الكائن البشري العظيم ، وعلى وجه الدقة في أعظم شيء يتطلب التوقير والإجلال ، خفيا أشبه بنجم شديد البعد ، فانتصاره على القوة ما يزال مفتقرا إلى عيون تشاهده ، ومن ثم إلى أغنية ومغن . إن تحديد مكانة العظمة بالنسبة لكل الجنس البشري الماضي لم يحدث بعد» (٢١) .

وعلى الرغم من الطاقة الشعرية العظيمة الكامنة في هذه القطعة ، فهي تثير الأسئلة الملحة . فالفكرة التي ترى أن العبقرية الحقّة لا توجد لدى الإنسان الذي ينتج أعمالا فنية مصنوعة في متناول الجميع - وليست بالضرورة أعمالا فنية حقيقية ، ولكنها هي التي تثب إلى العقل أولا ، وإنما توجد لدى الإنسان الذي يكون ، عن طريق انتصاره الفعلي على قوته ، مهملًا على الأرجح تماما - هذه الفكرة تؤدي يقينا إلى استحالة أن نكون قادرين على تأكيد «تحديد مكانة العظمة «لا بالنسبة ل» كل

الجنس البشري الماضي» فحسب، بل ولأي إنسان يكون عظيمًا حقًا. ربما تكون هذه بطبيعة الحال هي القضية، لكن إذا كان الأمر كذلك، فإن مفهوم العظمة نفسها يجذب عندئذ أن يسقط مع الزمن، ويتوقف قدر كبير من تفكير نيتشه على هذا المفهوم، بحيث يبدو أن من المحتم عليه أن يعثر على وسيلة يتمكن بها العبقرى الحقيقي - الذي يكون هو نفسه عملاً فنياً ولكنه لا ينحدر أبداً إلى حضيض الابتذال الروحي بالإعلان عن نفسه كعبقرى - يتمكن من التأثير على وعي البشرية بحقيقته كعبقرى. ومع تتابع أعمال نيتشه، نجده يضع الدعامات لكل من العظمة وتقديرها الحق، فترتفع وتعلو شيئاً فشيئاً. وربما لا يكون من المبالغة الادعاء بأن هذه الحكمة الموجزة التي لم أجد أحداً من الشراح يشير إليها، هي نقطة التحول في تفكير نيتشه. ولا شك أنها يمكن أن تعيننا على أن ندرك كيف أصبحت أوصاف نيتشه المتأخرة للعظمة أكثر إثارة للاشمئزاز أو أكثر غموضاً أو أكثر قتامة.

أما ما هو أكثر إثارة للاشمئزاز فهو تقديمه - على سبيل المثال - شيزار بورجيا كنموذج للعظمة. لقد صدم هذا بعض الشراح، لدرجة أنهم ذهبوا إلى حد القول بأن نيتشه لا يعني بوضوح ما يفعله. ويصدق هذا بصفة خاصة على ولتر كاوفمان (مترجم معظم آثار نيتشه إلى الإنجليزية)، رغم أنه ترجم القطعة التي يقول فيها نيتشه (حتى الآن يعتقد البعض أن علينا أن نرفض شيزار بورجيا، وإنه لأمر يثير الضحك...) [ . . . ] ولو فكر أحد بشيء من الاتساق وكذلك ببصيرة متعمقة فيمن هو «الرجل العظيم»، فلن يبقى شك في أن الكنيسة تبعث بكل الرجال العظام إلى الجحيم . . . إنها تحارب كل «عظمة إنسانية»<sup>(٢٢)</sup>. وباتخاذ نيتشه شيزار بورجيا نموذجاً للعظمة، بل وأكثر من ذلك نموذجاً للحياة الطبيعية ضد فساد أخلاقيات القطيع، فقد كان يشير بذلك في وضوح إلى أن أحد سبل الوصول إلى سمات العظمة هو تجاهل المرء لقواعد الأخلاق التي يضعها مجتمعه - ولو أن سلوك شيزار بورجيا في إيطاليا في عصر النهضة لم يكن بالصورة التي تبدو لنا اليوم. ويقول نيتشه في كتابه (أقول الأصنام): «لنتخل عن الشك في أننا نحن المحدثين، بإنسانيتنا المتورمة، التي تريد تجنب الاصطدام بحجر مهمل كلفها الأمر، كان من الممكن أن نقدم لمعاصري شيزار بورجيا ملهاة يستطيعون الضحك عليها إلى حد الموت»<sup>(٢٣)</sup>. ولكن نيتشه

من ناحية أخرى لا يقع تحت تأثير الوهم بأننا نستطيع استرجاع وجهة نظر معاصري بورجيا، فهو يزودنا بنموذج يصد منا كي ينبهنا بأقصى قوة ممكنة إلى وجهات نظر بديلة، وليوضح مدى مابلغته (في عصر الدعوة إلى المساواة) بين الناس، ونقطته الأساسية التي أغفلها تماما كاوفمان ومعه عامة الشراح، هي أن مجرد التفكير في حياة شيراز بورجيا للعظمة أمر يسبب لنا الصدمة.

وتقديم نيتشه فكرة السوبرمان (الإنسان الأعلى) لنا بدلا من الاستشهاد بحالات خاصة من العظمة، يجعل الأمر أكثر غموضا وإبهاما. ومن أكثر الانتقادات لنيتشه شيوعا أنه في وصفه لمثله العليا يقلل من شأنها بصورة خطيرة، بحيث يجعلنا نتساءل في تعجب عن الصورة التي سيكون عليها الإنسان الأعلى لو التقينا به، وعما إذا كان نيتشه نفسه لا يملك إلا أكثر الأفكار غموضا عن الموضوع. والصيغتان الشهيرتان عن «سقراط الذي يعزف الموسيقى» و«قيصر الذي له قلب المسيح» جديرتان بالذكر، لأنها تجمعان بين متناقضين لا حل لهما: فالنقطة المهمة في وصف نيتشه لسقراط في كتاب «مولد المأساة»، هي أنه لا يعزف الموسيقى لأنه لم يستطع ذلك، وقيصر لم يكن ليستطيع إطلاقا القيام بكل تلك الحملات الناجحة لو كان له قلب المسيح. ولعل نيتشه بتقديمه لهاتين الصيغتين الصاخبتين المثيرتين، ولو أنها غير مفيدتين في النهاية، كان يحاول أن يعمل ما لا يمكن عمله - ألا وهو تقديم وصف لعمل من أعمال الفن لم يخلق بعد، بحيث يمكننا أن نتعرف عليه حين يتم إبداعه. إنه يقول (على لسان) زرادشت: «لم يوجد الإنسان الأعلى أبدا من قبل». ولأنه حين يجيء، سيكون مختلفا اختلافا فظيعا عن أي شيء سبقه، فلا ينبغي أن يراودنا الأمل - في نفس الوقت الذي لا يسعنا فيه إلا أن نأمل - في أننا سنعرفه حين نراه، وسيكون موقفنا شبيها بموقف المسيحيين الذين لا يمكنهم أن يمنعوا أنفسهم من التفكير فيما سيكون عليه شكل الفردوس، رغم أنهم يعلمون أنها محاولة عقيمة إن لم تكن نوعا من التجديف. وحتى لو غضضنا البصر بعض الشيء، كما فعل نيتشه فيما يبدو (ونادرا ما ترد إشارة عن الإنسان الأعلى بعد كتاب «هكذا تكلم زرادشت»)، فسنبقى محاطين بظلام الغموض إلى حد كبير، لأننا لو تمسكنا بالشيء الذي يحدثنا عنه نيتشه بإصرار، وهو تصورنا لأنفسنا على اعتبار أننا «فنانو الحياة» أو على أننا



أعمال فنية ، فإن مشكلات التحقق مما ينبغي على الإنسان عمله من أجل صياغة حياته أو صياغة نفسه في عمل فني ، ستبقى مشكلات كبيرة إلى حد رهيب . ولعل أوضح المشكلات المرتبطة بهذه الفكرة هو عدم قدرتنا على أن نفعل شيئاً لتغيير ماضينا ، في حين أن الفنان يستطيع أن يستمر في مراجعة عمله حتى يرضى عنه ثم يقدمه بعد ذلك إلى العالم كلاً متكاملاً . إن غاية ما نستطيع أن نصبو إليه هو أن نبذل كل ما في وسعنا حتى نصبح أكثر رضا عن أنفسنا (ولكن بأي معايير؟) مما كنا من قبل ، أو وفقاً لمصطلح نيتشه ، أن «نصير إلى ما نكونه» . بيد أن هذا ليس بكاف في رأي نيتشه ، إذ يجب أن نحول حياتنا «برمتها» إلى عمل فني ، بحيث لا يقتصر معنى التشبيه على تحقيق المطلب العسير إلى أقصى حد . وهو اكتساب شخصية أو ذات لها أسلوب خاص ، وإنما يتعداه إلى المطلب الواضح الاستحالة ، وهو أن نضفي الأسلوب على ما قد فعلناه وما كنا من قبل ، أي أن نعيد تحرير الماضي ، في حين أننا لم نعد مستعدين له بأي نوع من أنواع العبودية .

ومع افتراض هذه المتطلبات العسيرة ، لا يدهشنا أن يلجأ بعض شراح نيتشه المحدثين مثل ألكسندر نجمياس في كتابه «نيتشه : الحياة بوصفها أدباً» إلى بروسست\* الذي أضفى على وجوده معنى وأسلوباً بتحويله إلى عمل فني بلغ حد الكمال كما ذكر نجمياس (وليس هناك وصف أقل من ذلك يمكن أن يفي بالغرض) . ولكننا حتى لو سلمنا بنجاح مشروع بروسست ، فلا يمكن أن يستخدم نموذجاً لسائر الناس منا أكثر من أي إنجاز فريد آخر ، والواقع أنه نموذج خطير ، وإن كان من الواضح أنه يغري بالأخذ به وذلك على وجه الدقة ، لأن بروسست أنفق الجزء الأخير من حياته في خلق معنى أدبي للجزء الأول منها . بيد أن هذا مسلك يصعب تزكيتة لسائر الناس منا ، بل يستطيع المرء أن يتخيل بعض التعليقات الساخرة التي ربما أطلقها نيتشه على واحد من الناس عزل نفسه عن الوجود لكي يحيا حياة مماثلة لما كان عليه ذلك الوجود ذات يوم . وحياة بروسست وإبداعه بعبارة أخرى ، يلائمان صيغة نيتشه قلباً وقالبا . لكن ماذا عن سائر الناس منا؟ . إن

---

\* هو مارسيل بروسست (١٨٧١-١٩٢٢) الروائي الفرنسي الشهير صاحب «في البحث عن الزمن الضائع» (المترجم) .



نيتشه يصر على ضرورة أن نكون تلقائيين ، وأن ندرك أيضا أنه لا شيء مما نفعله جديد ، حيث إن كل شيء يتكرر بصورة أبدية ، وإنه ينبغي أن نكون مبدعين ، وأن نحسب مع ذلك قدرنا الذي يفترض أنه يكتب علينا ما نكونه أو ما نحن عليه وإنه ينبغي علينا أيضا - شأن بعض الرهبان ذوي العقول الميتافيزيقية . . ألا نأسف على شيء ، ونظل مع ذلك نسعى على الدوام إلى العلاء فوق ذواتنا ، حيث إننا مازلنا جميعا حتى الآن أقل بكثير مما كان من الممكن أن نكون عليه . إن المفارقة تزداد كثافة ، ولكننا ما نزال قادرين على التعاطف مع طرفي كل أمر من أوامر نيتشه ، لأنه ما أن تثار فكرة تحويل أنفسنا إلى أعمال فنية ، حتى تكون الفكرة مغرية جدا في عصر ما بعد المسيحية ، بحيث يبدو أنها تقدم لنا أفضل أمل ممكن . ثم أليست هذه المتطلبات المتناقضة مجرد انعكاس لما نجده - على أية حال - منجزا في الأعمال الفنية العظيمة ؟ . ففيها تتوحد الحتمية مع التلقائية الظاهرية . في استجاباتنا لتلك الأعمال التي تؤثرها على غيرها ، نعلم جيدا وبصورة تامة ما هو آت ولكننا نتظره في ترقب شديد . ولقد شعر نيتشه بكل هذه الأمور شعورا أقوى من أي إنسان آخر ، لهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن يتطلع لأن ينقل للحياة كل ما أحبه أكثر من غيره في الفن ، وخاصة أنه رفض الاعتراف بالانفصال بينهما .

وأخيرا فإن الأعمال التي أفرط نيتشه في حبها ، كانت من ناحية أخرى إبداعات عبقرية ، وهذا المفهوم الأخير هو الذي هدمه في كتبه التي تتسم بالنزعة «الشكية» ابتداء من «إنساني ، إنساني إلى أقصى حد» وانتهاء بكتاب «العلم المرح» . ولم يكن ذلك فحسب بسبب خيبة أمله في أحد نماذجها (أي العبقرية) المعاصرة له . وإذا كان المصطلح يظهر بصورة نادرة في أعماله المتأخرة ، فذلك لأنه أراد أن يظهر الحياة المتحولة إلى فن من أدائها التي ظن أنه اكتشفها في كل فن لم يكن هو الحياة ، والتي نتجت إلى حد ما عن الفجوة الواسعة بينهما . وسواء نجح نيتشه (في محاولته) أو لم ينجح ، فما زال الوقت مبكرا للفصل في ذلك ، ومازلنا أيضا ، في بداية الطريق إلى فهمه .



## الفصل الثامن

### تفكيك (مفهوم) العبقرية

#### بول دي مان ونقد الأيديولوجية الرومانسية

كريستوفر نوريس

يوجه بول دي مان اهتمامه في مقاله «العلامة والرمز في استطيعا هيجل» (أي في كتابه - فلسفة الجمال) إلى ما يعتبره المشكلة الأساسية غير المحلولة، التي تكمن في كل المعالجات الاستطبيقية في ذروة العصر الرومانسي أو عند الرمزيين<sup>(١)</sup>. وترتبط هذه المشكلة بالعلاقة بين الفن والفلسفة وبحقيقة، أن إصرار هيجل - كما يذهب إلى ذلك دي مان - على تنظيم طبيعة الفن، يؤدي إلى سلسلة من التناقضات أو الغموض في حجته، مما يهدم دعاواه الصريحة. وأريد هنا أن أدقق النظر في هذا المقال الذي يعرض، مع مقال آخر عن إنتاج دي مان المتأخر، وهو «الظواهرية والمادية عند كانت»<sup>(٢)</sup>، عرضا مفصلا آراء دي مان في موضوع الأيديولوجية والرومانسية، وهو الموضوع الذي تركزت فيه كل اهتماماته الرئيسية منذ مقالاته المبكرة التي جمعت في كتابه «العمى والبصيرة» (١٩٧١) وحتى المجلد المنشور بعد وفاته وهو «مقاومة النظرية» (١٩٨٦). إنه يلاحظ عند كل من كانت وهيجل سلسلة من التناقضات الثابتة والمعضلات أو النقائص التي تميز الخطاب الرومانسي، وتواصل إرباك الفكر الحديث في محاولاته للتوصل إلى رأي واضح في ذلك الميراث المشكل.

وتتعلق المسألة هنا بالتقييم الرفيع للإبداع الفني الذي يكتسي بثياب المجاز الشعري المتميز، وبخاصة الاستعارة والرمز. ويتوازي هذا التقييم مع الاعتقاد الرومانسي بأن الفن هو تجل للعبقرية وللقوى الخلاقة التي تقع وراء نطاق مجرد الحرفة أو التعلم أو التقنية التطبيقية. ذلك أن الاستعارة والرمز، طبقا لما يفترضه هذا الاعتقاد، يرتفعان فوق مرتبة اللغة العادية والإدراك الحسي. إنها يتيحان الدخول

إلى عالم البصيرة الحدسية أو عالم الرؤية، حيث ينتصر الفكر على استعباد قوانين الزمن والعرضية والتغير. والعلامة الحقيقية الدالة على العبقرية هي القدرة على خلق مثل هذه اللحظات الخارجة عن نطاق الزمن، هذه اللحظات التي يستطيع عندها العقل أن يتأمل الطبيعة وأعمالها «الباطنية» بإحساس بالتجانس الكامل، إحساس بأن تلك الفوارق أو التمييزات قد سقطت أثناء فعل الإدراك الحسي الموحد. ولقد ارتبطت هذه القوة، منذ عهد أرسطو على الأقل، بالاستعارة قبل غيرها من أشكال المجاز الأخرى، إذ إن الاستعارة هي الوسيلة التي تجدد بها اللغة مصادرها الإبداعية، وتكسر العادات الروتينية والنمطية في التفكير. وقد صارت - بالنسبة لصف طويل من النقاد والمنظرين، بمن فيهم شراح الرومانسية البارزون في الوقت الحاضر - هي المحك الحقيقي للقيمة الجمالية التي تميز لغة الشعر عن غيرها من الاستعمالات (اللغوية) المرجعية والمعرفية المباشرة.

والرمز في استطبيقا هيجل، وليست الاستعارة، هو الذي يحتل هذه المكانة الممتازة<sup>(٣)</sup>. وهو عنده أسمى شكل فني، وأعلى مرحلة متقدمة يمكن للوعي الجمالي أن يصل إليها في سعيه الدائب إلى عالم تتحد فيه المعرفة والإدراك الحسي ويتجاوز نقائص الروح المغترب «وليس هناك مكان آخر تبدو فيه بنية الفن وتاريخه وحكمه أقرب ما تكون إلى التحقق المنهجي، ولا مكان آخر يقوم فيه هذا المركب المنهجي بأكمله على مقولة واحدة محددة [...] تدعى مقولة الجمالي» (SS\*، ٧٦٢). ويقدم الفن الوعد اليوتوبي لمعرفة يمكن أن توفق بين الحدس الحسي والفهم التصوري، وهما اللذان ظلا متباعدين حتى الآن\*\*\* وهو يؤدي هذا بإضفاء معنى المباشرة الطبيعية أو العينية الملموسة على العناصر الخاصة بالمعنى والبنية أو الشكل،

---

\* هذان الحرفان يشيران إلى عمل بعنوان «الإشارة والرمز» لدي مان - راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

\*\* الإشارة بوجه عام إلى محاولة المثالية الألمانية - ومثالية هيجل بوجه خاص - تجاوز الحدود والثنائيات والنقائص التي خلفتها فلسفة كانت عن طريق الوحدة الكلية الشاملة للروح المطلق أو الروح الموضوعي إلخ. والعبارة هنا تشير بإيجاز شديد إلى الثنائية الكانتية في مجال معرفتنا بعالم الظواهر، إذ لا تتم المعرفة بمعناها الدقيق داخل هذا العالم إلا إذا تم التوحيد بين الحدوس (العيانات أو الإدراكات) الحسية التي نستقبلها بطريقة تلقائية من خلال ملكة الحساسية، وبين المفاهيم (التصورات أو المقولات) الكامنة في ملكة الفهم والتي تعد بمتزلة القوالب أو الإطارات الذهنية التي توضع فيها تلك الحدوس (المراجع).



وهي التي كان من الممكن بغير ذلك أن تبقى في جانب التعقل التجريدي . ويمثل الرمز هذه القوة التي تقوم بالتوحيد في أسمى مراحل تطورها ، حيث إننا هنا (كما يرى هيجل) نشهد قدرة الفن على تجاوز كل النقائص التي تربك بحث العقل التصوري أو قدرته على المصالحة بينها .

وفي إطار هذه الرؤية التخيلية المسعفة سيقوم المنظرون الرومانسيون الآخرون -ومن بينهم كولردج- بتقديم دعاواهم عن الشعر باعتباره مصدرا للخلاص الدنيوي ، فالعبقرية الشعرية من وجهة نظر كولردج لها سمات العملية الإبداعية «العضوية» أساسا ، وهي حالة من النعمة الطبيعية أو الفطرية المستعادة ، يتحد فيها العقل مع العالم الخارجي ويستمتع بممارسة قواه التلقائية . وهنا -في اللحظة التي يفترض فيها تجاوز كل الحدود المألوفة للفكر والإدراك الحسي- يؤكد الرمز (أو فكرة معينة خادعة عن الرمز) أقوى دعاواه . ومثل هذه اللحظات في رأي كولردج تتميز بسريان الخاص في الفردي أو العام في الخاص أو الكلي في العام ، وقبل كل شيء يتغلغل الأبدى في الزماني<sup>(٤)</sup> . ويمكن أن يحدث هذا فقط بفضل نعمة العبقرية التي تتجلى بصفة خاصة في الأساليب المجازية المتميزة كالاستعارة والرمز ، وهي الأساليب التي تكشف عن قوة خلاقة تعد كذلك نوعا من الطبيعة الثانية ، وعلامة على «الحياة الواحدة» داخلنا وخارجنا كما يصورها شعراء مثل وردزورث وكولردج . وهكذا نجد أن الرمز في استطبيقا هيجل وفقا لما يقوله دي مان «هو الوسيط بين العقل المطلق والعالم الطبيعي الذي يشارك فيه الفن مشاركة واضحة ، سواء كان على هيئة حجر أو لون أو صوت أو لغة» (SS ، ٧٦٣) .

ويترب هذا كله على جدل (ديالكتيك) هيجل الشامل ، وتصوره لحركة العقل (أو الروح المطلق) بوصفها حركة تقدم عالمية تاريخية عبر أطوار متعاقبة من الوعي الذاتي المتزايد والإدراك التأملي الباطن . وبداية هذه الرحلة هي حالة من اليقين الحسي الأولى ، حيث لم يكن العقل قد تعلم بعد أن يميز بين الذات والموضوع -أو بين عالم الحقائق في ذاتها وعالم الظواهر- وهو من أجل ذلك يحيا في نوع من الانسجام القوي -إلا أنه مشوش- مع الطبيعة (هذه الفكرة تجد ما يناظرها في وصف فرويد للطفل وهو يمر عبر مرحلة «الأشكال المتعددة» للغريزة والرغبة غير

المتميزتين، أو بتعبير «لاكان»\* الذي طور مقولة فرويد، بمرحلة تخيلية سابقة على الرمزية، حيث لا تزال الرغبات غير مقيدة بالقاعدة الأوديبية التي تضع قيوداً على الذات، وتحرم أشكال الإمتاع الذاتي الفوضوي<sup>(٥)</sup>. ومع تقدم الوعي، يتم له تعرف الاختلاف بينه وبين موضوعات معرفته ورغبته، وعلى الفجوة الأنطولوجية (الوجودية) التي تغر فهاها بمجرد أن يبدأ التأمل مسيرته على درب الاكتشاف الشاق. هذا التعرف ضروري بقدر ما هو مؤلم. فهو السبيل الوحيد لتقدم الوعي نحو التغلب على اليقين الحسي الساذج، ونحو إدراك فلسفي تأملي لتاريخه السابق. بيد أن هذا التقدم يرافقه إحساس متزايد العمق باغتراب العقل عن الطبيعة، وانحصاره في عالم الأفكار والمفاهيم والتمثيلات التي لا تتمتع بشيء من ذلك الوجود الأولي التلقائي - في - العالم.

وهذا الالتباس (في المعاني) عند هيجل أعيد إنتاجه بطبيعة الحال في عدد كبير من نصوص الشعر الرومانسي والنقد والفلسفة. وهو الأساس الذي قامت عليه تفرقة شيلر - ذات التأثير الواسع المدى - بين الفن «الساذج» والفن العاطفي أو الوجداني\*\*، فالأمل يبقى في حالة من القرب المطمئن من الطبيعة (لأنه سابق على التأمل إلى حد كبير)، والآخر قادر على استدعاء تلك الحالة من منطقة نائية من الوعي الذاتي، والحنين إلى الماضي، والتبصر المتسم بالدعابة. ونجد هذا النمط الضمني نفسه في قصائد وردزورث وكولردج التي تتلفت في أسف إلى عهد الطفولة حين كان الحس - المفعم بالرؤية - للاتحاد مع الطبيعة حساً بريئاً لم يؤثر

---

\* هو جاك ماري إميل لاكان (١٩٠١ - ١٩٨١) أحد رواد البنيوية (أو بالأحرى البنيائية) في مجال التحليل النفسي. انطلق من فرويد وحاول أن ينظر بنية التحليل النفسي المتزامن الذي أعطاه الصدارة أو الأولوية على التحليل المتعاقب في الزمن، وأن يحدد بنية اللاشعور على أساس أو طبقاً لنموذج بنية اللغة بالمعنى الذي فهمها به فرويد. وعبارته الشهيرة التي تتسم بالمفارقة هي: أنا أفكر، بمجرد ألا أوجد... ومعناها أن الإنسان، كما عرفناه حتى الآن، هو لا... من أهم مؤلفاته «الذهان البارانوني» (أي الخاص بجنون العظمة) في علاقاته بالشخصية، ١٩٣٢ - ١٩٦٧، وكتابات (١٩٦٦) وحلقة البحث (السيمنار) للاكان ١٩٧٥ (المراجع).

\* انظر - إذا شئت - مقالاً للمراجع عن الشاعر العاطفي والشاعر الساذج في كتاب البلد البعيد، القاهرة، دار الكتاب العربي ١٩٦٧ وفيه عرض لمسألة الطبع والصناعة في شخصية وشعر كل من جوته وشيلر على الترتيب.

فيه الانفصال والاعتراب للذات يتسبب فيها الوعي الذاتي والمعرفة الناضجة . لكن هذا الإحساس بالنقد يصاحبه الإيمان بأن مثل هذا الاتحاد «يمكن» استعادته ، ولو بصورة مؤقتة فحسب ، من خلال أفعال التخيل الخلاق التي تنصرف على الفراغ الأنطولوجي (الوجودي) والزمني القائم بين الذات وبين العقل والطبيعة . وقد ذهب البعض - وخاصة م . هـ أبرامز - إلى أن هذا على وجه الدقة هو المبدأ المنظم والشكل المميز «لأعظم قصائد الشعر الرومانسي»<sup>(٦)</sup> ، فهي تتضمن وفقا لرأي أبرامز ، حركة للفكر جدلية ثلاثية المراحل ، منذ تذكر براءة ونعمة سابقتين ، وعبر الشعور باليأس لدى الإحساس الراهن للعقل بأنه قد فقد تعضيد الطبيعة ومواساتها ، إلى حالة مزاجية جديدة من الهدوء والأمل ، قائمة على أساس الرضا الحكيم بهذه الأزمة ذاتها . ويجد العقل راحته - كما هي الحال مع شيلر - في معرفة أنه لم يضع كل شيء وأن مباحج الفكر التأملية أو «الوجدانية» قد تعوض أي شيء تخلى عنه أثناء سيره على طريق الغريزة الفطرية التلقائية ، ومن خلال وسائل الاستعارة والرمز يحقق الشعر في الأغلب هذه الرؤية التي تجده . وهكذا تتحول الطبيعة أو الفطرة ، وفقا لرأي أبرامز إلى فكر ، ويتحول الفكر إلى فطرة عن طريق التفاعل المستمر بينهما ، وعن طريق تواصلهما الاستعارى الفريد»<sup>(٧)</sup> .

مثل هذه القراءة تدعمها أدلة وافرة من النصوص المعتمدة للرومانسية الإنجليزية ، بما في ذلك قصائد وردزورث وكتيس الغنائية «وقصائد الحوار» لكولردج . وهي كذلك تكتسب من أصداء الجدل الهيجلي التي تلازم دعاواها الرئيسية حسا بالافتقار الفلسفي الراسخ . والفن بالنسبة لهيجل أيضا يعد باستعادة تلك العلاقة السعيدة المتبادلة بين العقل والطبيعة ، وبين الذات والموضوع ، تلك العلاقة التي كانت فيما مضى مسألة إدراك «فطري» تلقائي . ولكنه يحقق هذا عند مرحلة أعلى من التقدم الجدلي نحو المعرفة التأملية للذات ، وهي مرحلة يمكن أن تبدو فيها الحالة الأسبق منها ، ساذجة مضللة ، ومن هنا يجيء الوضع المرموق الذي يحتله الرمز في الخطاب الجمالي عند هيجل . ذلك أن الفن «الرمزي» هو ذلك الذي يقتصر على التوفيق بين العقل والطبيعة (كالاستعارة



في فقرة أبرامز (الآنفة)، بل ينطوي كذلك على قوة التأمل الباطني أو الظواهري في طبيعته وتاريخه وأصله . يقول دي مان :

«إن الاستعارة الرئيسية التي تنظم هذا المذهب برمته (تنظيما عضويا) هي تلك التي تختص بالاستبطان، وبفهم الجمال الاستطقي كمظهر خارجي لمحتوى مثالي هو ذاته تجربة مستبطنة، أي انفعال مستعاد بإدراك ماضٍ» .

(SS، ٧٧١)

لهذا السبب يفترض دي مان أن استطيقا هيجل قد وجدت أصداء تفوق الحصر بين النقاد (مثل أبرامز) المتأثرين بالتيار الرومانسي الممتد . والإشارة إلى وردزورث («انفعال يُتذكر في هدوء») دليل على هذا الرباط الاختياري القوي . أما ما يقدمه هيجل فهو الأساس أو (الأساس المفترض كما يحتمل أن يعبر عنه دي مان) الذي يقوم عليه الإيمان الكافي بأن الشعر يمكنه في الواقع أن يحقق وعده النهائي : وهو أن اللغة قادرة على استعادة لحظات الاتحاد الباطني بالطبيعة عندما ينتصر العقل على المعرفة السوداوية باغترابه الذاتي، أو أزمته المتأخرة . والحق أن «هيجل»، منذ «الظاهريات» المبكرة نسبيا وحتى الاستطيقا المتأخرة، هو المنظر البارز لاستبطان التذكر» (SS، ٧٧١) . وتقوم فلسفته الكاملة على هذا الاقتناع الجذري، وهو أن العقل لا يمكنه أن ينشد المعرفة الصادقة إلا من خلال التفكير الذي يستعيد تاريخ الثقافات وأشكال الحياة والأفكار والتمثيلات التي تميز مراحل تقدمه المختلفة حتى اليوم . فالاسترجاع Erinnerung - أو قوة التذكر الفعال الحي - كلاهما مفتاح هذا التقدم المنتصر، والوسيلة التي يستطيع بها التأمل أن يتغلب على صراعات العقل الفلسفي ونقائضه التي لا تزال ماثلة في أذهان المفكرين من أمثال كانت .

من هنا تأتي أهمية فلسفة الجمال بالنسبة لهيجل، وأهمية الرمز بصفة خاصة، كوسيلة لتحقيق هذا الوعي الكبير (أو التظاهر بتحقيقه) . «فالاسترجاع Erinnerung أي التذكر بوصفه (عملية) التجميع الداخلي والاحتفاظ بالتجربة، يجعل التاريخ والجمال معاً متلاحمين داخل المذهب المتناسك، (SS، ٧٧١) . وحركة الاستبطان الهيجلية هذه - أي حركة الانعطاف الداخلي نحو الذاكرة الحية بوصفها مصدرا للرؤية الخلاصية - قد شكلت قراءة الرومانسية الإنجليزية التي قدمها شراح



مثل أبرامز. وتسوغ هذه القراءة نفسها على أساس أنها وصف أمين لما كتبه هؤلاء الشعراء وفكروا فيه وقصدوه بجلاء، بمعنى أنها تستطيع أن تشير إلى فقرات متعددة في أعمالهم، (فقرات) يشاد فيها بقدرة الخيال على تجاوز حدود المعرفة والإدراك الحسي العاديين في الحياة اليومية: حيث يبدو أن اللغة (وهي في معظم الأحوال، لغة الاستعارة والرمز) تتخذ مظهرًا «عضويًا» أو ما يشبه أن يكون قوة فطرية للعملية الإبداعية، وحيث يحتفي الشاعر بقوة التذكر الحي الذي يعلو فوق كل احتمالات الزمن والتغير. والحق أن هذا كله يصبح أمرًا واضحًا جليًا لو أخذنا الكلمة مأخذ الفعل، وافترضنا - كما افترض أبرامز - ضرورة وجود قوة منوطة بالاستعارة والرمز، تمكن هذه الفقرة من أن ترتفع من مستوى التعبير التقريري إلى مستوى التأثير المحقق. والواقع أن هذا الافتراض عنصر أساسي في النقد الرومانسي، كما يوضح ذلك دي مان في مقاله «البلاغة والزمانية» والذي يجمع فيه عددًا من العبارات النموذجية لطائفة من النقاد المعاصرين. وهكذا نجد مثلاً أن إيرل فاسرمان يأخذها قضية مسلمة (لو جاز هذا التعبير) بأن كولردج لديه قدرة أصيلة على التوفيق «بين عالم الفهم المتعلق بالظواهر وعالم الحقائق في ذاتها المتعلق بالعقل»<sup>(٨)</sup>. وبطريقة مماثلة، يعلن أبرامز كحقيقة قابلة للإثبات أن «أفضل التأملات الرومانسية عن منظر طبيعي على طريقة كولردج، تظهر جميعها نوعاً من التعامل بين الذات والموضوع، ويجسد فيه الفكر ويوضح ما كان من قبل كامناً في المنظر الخارجي»<sup>(٩)</sup>. ومرة أخرى يكون مقياس العبقرية الرومانسية الحقة هو قدرتها على إنهاء التناقضات لخلق عالم مستقل للفكر الموحد والإدراك الحسي (عن طريق الاستعارة والرمز).

إن تأكيد هؤلاء النقاد على وجود علاقة «عضوية» بين العقل والطبيعة واللغة لا يصح أن ينظر إليه على أنه مجرد غرض أدبي أو موضوع متواتر أو استعارة مشوقة ومثيرة، فهم على العكس من ذلك يندفعون قدر استطاعتهم نحو التفسير الحرفي للاستعارة، معتبرين بكل جدية - أنها علامة على أن الشعر يستطيع في الواقع تغيير الطبيعة الحقيقية للغة وتحويل وضعها. وتصل قوة الاقتناع بهذه الأيديولوجية الجمالية إلى حد أن ينقاد النقاد إلى استثمار دعاواها لدرجة نسيان أنها رغم كل شيء نوع من التمثيل أو الخيال، وليست بأي معنى من المعاني حقيقة

متعلقة بما تفعله اللغة . ويعثر دي مان على مثل توضيحي «كلاسيكي» للموضوع في المقال الشهير الذي كتبه و.ك. ويمسات بعنوان «بنية الصورة الفنية الرومانسية عن الطبيعة» ، وفيه يؤكد ويمسات حدوث تغير ملحوظ في التعامل مع اللغة الشعرية قرب بداية القرن الثامن عشر. وهو يشرح في تحليل نتائج ومدى هذا التغير بمقارنة سوناتتين ، إحداهما من أعمال كولردج والأخرى من أعمال الشاعر باولز، المرشد القديم لكولردج . أما ما يفرق في الأغلب بين هاتين القصيدتين -وفقا لما يراه ويمسات- فهو التحديد الأكبر للتفاصيل الظاهرية في قصيدة كولردج ، و«رصدها شديد الأمانة للموضوع الخارجي» ، وتحقيقها -وهذه هي المفارقة- لحالة باطنية أكثر أصالة ، ولمعنى يتصل «بخبرات الذاكرة وخبرات حلم اليقظة التي تنبثق من مناطق الذاتية الأعمق من مناطق الكاتب الأقدم» (وارد في B1\* ص ١٩٤) (١٠) . ويمسات لا يكتفي مرة أخرى بأن يعتبر هذا الاختلاف ببساطة مسألة قيام كولردج بمعالجة فكرته الرئيسية بفعالية وإيجاز أشد ، أو باستخدام الاستعارة بطريقة أخاذة . فالواقع أنه لم يتأثر كثيرا بهذا الأداء ، وإنما اعتبره مؤشرا مفيدا لأشياء أعظم بكثير . ومن ثم «فقد يكون المعنى كما رأيناه في سوناتة كولردج ، ولكنه قد يكون أشد عمقا ودلالة فيما يتعلق بروح الأشياء -أو صميم ذاتها- ألا وهي «الحياة الواحدة في داخلنا وخارجنا» . ولقد تم استدعاء ذلك المعنى على وجه الخصوص من المظهر الخارجي للطبيعة» (B1 ، ص ١٩٤) (١١) .

هذه العبارة لافتة للنظر إلى حد ما ، لأن ويمسات كان هو المنظر الرئيسي والمتحدث بلسان النقد الأمريكي الجديد ، بمعنى أن عواطفه كانت بعيدة للغاية عن الموقف الرومانسي الجديد ، الذي يمثله بوضوح كل من أبرامز وفاسرمان . ولقد بدت الرومانسية في أعين النقاد الجدد ، مثلما بدت لإليوت من قبل ، مصدر أخطاء وأوهام لغوية وشديدة التضليل . فهي تميل بوجه خاص إلى جعل التمييز بين الشعر والتجربة الذاتية مشوشا غير واضح ، مع أنه هو الخط (الفاصل) الذي أصر إليوت

---

\* يشير هذان الحرفان إلى كتاب لدي مان اسمه «العمى والبصيرة» -راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم) .

على ضرورة رسمه بين «الإنسان الذي يعاني» و«العقل الذي يدع». وقد ترجم النقاد هذا الإلحاح على النزعة اللاشخصية في الفن إلى سلسلة من الوصفات الضرورية لممارسة القراءة المسؤولة، ومن ثم «نشأت الأغلاط» المتنوعة، سواء ما يتعلق منها بالسيرة الذاتية أو بالقصد وهلم جرا، وهي التي اعتبرها «ويمسات» ورفاقه نوعاً من الفوضى التي تكاد تتسم بشدة الهرطقة. والواقع أن إحدى مقالات ويمسات الأخيرة كانت قطعة نقدية حادة لما اعتبره تهديداً لهذا الموقف من نقاد مثل ج. هيليس ميلر، وهم الذين انخرطوا في ذلك الوقت في شكل من أشكال الظاهراتية (الفينومينولوجيا) التطبيقية (أو «نقد الوعي») والتي تستهدف إزالة الفارق الأنطولوجي (الوجودي) بين المؤلف والعمل الفني واستجابة القارئ<sup>(١٢)</sup>. ولقد صدمت ويمسات مثل هذه الانحرافات التي اعتبرها استهانة متعمدة بمعايير الاستجابة الموضوعية المنضبطة، التي وضعها المنهج النقدي الجديد. ولهذا فإن من المستغرب حقاً أن نجده، في مقاله عن كولردج، يسوي بين أرفع منجزات الشعر الرومانسي وقدرته على نحو الفروق الأنطولوجية، والتوفيق بين العقل والطبيعة، والذات والموضوع، والتجربة في جانبها المرتبط بالحقائق في ذاتها وجانبها المرتبط بالظواهر.

لكن هذا يؤكد من بعض النواحي زعم دي مان بأن المسلمات الهيكلية التي يأخذ بها النقد الرومانسي المتأخر تشق طريقها خلال أوسع الاختلافات في المنهج والمبدأ. ففي مقاله المبكر «الشكل والقصد في النقد الأمريكي الجديد» يبين دي مان كيف أن قضية رفض القصصية تستند إلى سوء فهم فرضيتها الأساسية، وكيف أن فكرة القصصية «الشعرية لا تعني» (نقل المضمون النفسي أو العقلي من عقل الشاعر إلى عقل القارئ)، وإنما تعني فعالية ذات أو شخص بغض النظر عن اهتماماته التجريبية، إلا بقدر ما ترتبط (هذه الاهتمامات) بقصصية البناء» (B1، ص ٢٥). وبالاختصار، كان النقد الجدد على صواب في نبذ أي لجوء يتسم بشدة التبسيط إلى مقاصد المؤلف، ولكنهم كانوا مخطئين في افتراضهم أن مناهجهم «موضوعية»، أو يمكن أن تكون كذلك، بمعنى الانفصال تماماً عن المسلمات والافتراضات القصصية. ويستطرد دي مان مبيناً كيف أن النقد الجديد أساء فهم طبيعة استعاراته المفضلة، وأبرزها (مرة أخرى) تلك التي تتعلق بالقصيدة بوصفها نوعاً من الكيان



«العضوي». ولأن هؤلاء النقاد اهتموا بكل صبر ودقة بقراءة الأشكال ، فقد دخلوا عمليا في دائرة التفسير الهيرمنيوطيقي\* التي أساءوا فهمها ، وأخذوها على أنها هي الدورة العضوية للعمليات الطبيعية» (B1 ، ص ٢٩). ولذلك فإن النقد الجديد -رغم قطعية مواقفه الرافضة- يمكن اعتباره إلى حد كبير جدا منتما إلى الرومانسية المتأخرة أو التاريخ الهيجلي للفكر.

ويلمح ويمسات إلى هذا عندما يصف القصيدة بأنها «كلي متعين» ، وبنية مستقلة لمعنى «ممتزج» تفرض الاحترام اللائق بها بسبب أسلوبها الموضوعي في الوجود<sup>(١٣)</sup>. لكن هذه العبارة مستمدة بطبيعة الحال من هيجل وهي تحمل معها مجموعة من الإيحاءات التي تعقد رسالة ويمسات وتخل ببرنامجه. وهذه

---

\* الهيرمنيوطيقا (من الفعل اليوناني «هيرمينيو» أي يفسر أو يترجم. والكلمة هيرمنيوتيكية - تيخنيه (أي فن تفسير النصوص)، تدل من ناحية على التأمل الفلسفي في أسس وشروط وبنية الفهم، ومن ناحية أخرى على تطبيق المنهج لفهم النصوص وتفسيرها تفسيراً صحيحاً، بدأت على أقل تقدير مع القرنين ١٧ ، ١٨ بداية لاهوتية كنظرية لتأويل أو تفسير نصوص الكتاب المقدس، وتطورت مع المدرسة التاريخية في القرن ١٩ ، وبخاصة مع (أشلاير ماخر) فصارت نظرية متكاملة لفهم النصوص المكتوبة والمنطوقة، بحيث جمعت بين التعاطف مع مؤلف النص ومحاولة تخمين قصده، وبين الفهم الكلي والمقارن لأبعاد النص وآفاقه وسياقاته التاريخية والمعنوية بتطبيق الأساليب اللغوية والتاريخية، ثم أصبحت في نهاية هذا القرن هي مشكلة فهم العلوم التاريخية (كما عند درويزن) وعلوم الروح أو علوم الإنسان (دلثاي) وعلوم الحضارة (ركرت) وتأسس منهجها القائم على الفهم -أو بالأحرى التفهم- تمييزاً لها عن العلوم الطبيعية التي يقوم منهجها على التفسير العلي أو السببي -ومع هيدجر- بدءاً بكتابه الشهير الوجود والزمان، وحتى كتاباته المتأخرة عن اللغة وتفسيراته للعديد من النصوص الفلسفية والشعرية أصبحت الهيرمنيوطيقا هي أسلوب وجود الإنسان والمنهج الذي طبقه لتحديد مقوماته لتفسير النصوص لقراءة «لغة الوجود» وسماع «صوته» كما يتجلى فيهما، وواصل تلميذه «جادامر» تعميق المشكلة وتعميمها فأكد تاريخية أفق الفهم و«انصهار» أفق (القارئ أو المفسر أو المترجم... إلخ) المحمل بترائه التاريخي الخاص، مع أفق النص أو المضمون أو الحدث التاريخي الذي يلتقي به في عملية الفهم والتفسير (التاريخي - الذاتي - الكلي) التي تسير دائماً في «دائرة هيرمنيوطيقية» تتحرك حركة متصلة من الفهم المسبق للنص أو الموضوع إلى هذا النص أو الموضوع المعين، والسياقات الكلية التي تضيف عليه آفاق المعنى المختلفة والتي يدخل أفق المفسر نفسه في حوار وتواصل مستمر معها أو بالأولى مع معانيها التاريخية الدائبة التغير والتحول -هذا وما زالت الهيرمنيوطيقا عند أهم ممثليها (مثل جادامر وبيتي وديكير وإيفانستون وغيرهم) تحاول تحديد قواعد ومناهج الفهم والتفسير الصحيحين في المجالات البحثية والعلمية المتنوعة (كالتاريخ والقانون والدين والفن و النقد الأدبي قبل كل شيء) تحاول أن تكون فلسفة متكاملة (المراجع).



الإيماءات تدخل فيها نقائص العقل والطبيعة والذات والموضوع ، والطبيعة الباطنية للمعرفة التأملية بالذات والأشكال المتنوعة للإدراك الحسي المتعلق بالظواهر أو الإدراك الذي تم تطبيعه ، وهي الأشكال التي تمثل بعض مراحل الجدل الهيجلي . « وهذه المقولات - كما يقول دي مان - عرضة لتنقيح غير محدود ، والتفاعل بينها يمكن أن يخضع لعدد لا يحصى من التركيبات والتحويلات والسلوب والزيادات » (SS ، ٧٧١) . ويبدو أن مصطلح « الكلي المتعين » في استخدام ويمسات قد أريد به درء هذه الإيماءات ومقاومتها ، والإصرار على الطابع الموضوعي للمعنى الشعري ، ومن ثم على إبقائه في عالم بعيد عن أوهام الفكر المثالي أو التأملي . لكن محاولة الإعلاء للتاريخ السابق للمصطلح لا تستطيع إخفاء أصله الهيجلي وارتباطه بكل تلك الموضوعات والاستعارات التي تشكل التراث الجمالي الرومانسي الرمزي . يقول دي مان (في مقال أخير له عن هيجل) :

يشكل « جدل التدويل » ، نموذجاً بلاغياً قادراً على تجاوز الخلافات القومية أو أي خلافات تجريبية بين التقاليد الأوروبية المتعددة . ومحاولات التوسط على سبيل المثال بين هيجل والرومانسيين الإنجليز من أمثال وردزورث وكولردج وكيثس ، تدور غالباً حول الأغراض الأساسية للتدويل [ . . . . ] وفي كل هذه الحالات يمكن الاستشهاد بهيجل بوصفه المقابل الفلسفي لما يجري بصورة أكثر رهافة وحساسية في إبداعات الشعراء (SS ، ٧٧١) .

وربما استطعنا الآن أن نقدر طبيعة المراجعة الشاملة التي يقترحها « دي مان » للتاريخ المعتمد للفكر النقدي الحديث (فيما بعد الرومانسية) . فهو يوحي بأن هذا التاريخ قد تم تخطيطه أو تحديده بكل دقائقه وتفصيله ، وذلك عن طريق منظومة « الاستعارات المهيمنة » التي يعرضها هيجل باتساق شديد . ولا تنطبق هذه المنظومة على الفن الشعري للرومانسية فحسب ، بل تشمل كل المدارس والحركات التي ظهرت في أعقاب الرومانسية ، ويفترض أنها رفضت دعاواها .

وهكذا نجد أن إليوت (والنقاد المحدثين من بعده) عندما شرعوا في إعادة كتابة الموروث النقدي المعترف به للشعر الإنجليزي ، توسلوا إلى ذلك بأسطورة

تاريخية قللت بصورة ملحوظة من قيمة الأفكار الرومانسية، ولكنها استدعت بطريقة ضمنية مجموعة كاملة من القيم والافتراضات الرومانسية الرئيسية، وإذا كان قد حدث بالفعل - كما اعتقد إليوت - نوع من «الانفصام في الحساسية» أو المرض الثقافي الذي بدأ في وقت ما في منتصف القرن السابع عشر، فإن المعيار الوحيد الذي يمكن عن طريقه قياس هذا التدهور، هو معيار الحساسية «العضوية» أو الموحدة، أي حالة من التفكير والإحساس المتصالح الذي يتم تصويره في الغالب من خلال الفكر الهيجلي<sup>(١٤)</sup>. وهذا بالضبط هو نوع اللغة الذي يستخدمه إليوت عند الكتابة عن شيكسبير و«دون»\* وغيرهما من ممثلي الشعر الإنجليزي في أروع نماذجه. وهكذا فإن كراهية إليوت المعلنه للرومانسية تسير جنباً إلى جنب مع الارتباط الخفي بمنظومتها الكاملة من المقولات والمصطلحات الخاصة بالقيم. وكما هو الحال مع هيجل، فهو كذلك مع ميثولوجيا إليوت القوية، إذ يصبح الجمالي هو الأساس الصالح لكي يبني عليه الشعر (أو فكرة معينة عن الشعر) معالم الفهم التاريخي. ويصدق الشيء نفسه (كما يرى دي مان) على ضروب أخرى من الفكر النقدي أكثر حداثة. فها هو ذا هانز جورج جادامر\*\* يعزز دعوته لمشروع فلسفة التفسير الحديثة (الهرمينوطيقا) عندما يؤكد تفوق الرمز على المجاز، وقدرة اللغة الرمزية على أن تفتح الأبواب أمام أعمق وأوثق تعاطف عقلي بين النص والشارح<sup>(١٥)</sup>. ومرة أخرى ينطوي هذا على إعطاء الأولوية لتلك الفترة من الفكر التأملي الرومانسي، الذي بلغت فيه أمثال هذه الاستعارات العضوية مكانة مرموقة. ويرى جادامر، باختصار، أن تقديم الرمز على المجاز يتوافق مع «نمو استطبيقاً (فلسفية جمالية) تأبى التمييز بين التجربة (وكيفية) عرض هذه التجربة» وفضلاً عن ذلك فإن «اللغة الشعرية للعبقرية» هي التي تتجاوز مثل هذه التمييزات الثرية، و«تستطيع بذلك

\* جون دون (١٥٧٣ - ١٦٣١) شاعر إنجليزي ورجل دين (المترجم).

\*\* هانز جورج جادامر، فيلسوف ألماني من مواليد سنة ١٩٠٠ في ماربورج وأستاذ الفلسفة في جامعة هايدلبرج منذ سنة ١٩٤٩، اشتهر بفلسفته «الهيرمينوطيقية» ودراساته عن الفلسفة اليونانية وعن هيجل وفلسفة الظاهرات (الفينومينولوجيا). ومن أهم مؤلفاته المنهج والحقيقة ١٩٦٠، الجدل والأخلاق عند أفلاطون ١٩٦٨، جدل هيجل (١٩٧١) من أنا ومن أنت؟ ١٩٧٣، العقل في عصر العلم ١٩٧٦، ميراث هيجل ١٩٧٩ وغيرها. انظر الهامش السابق (المراجع).

تحويل كل تجربة فردية إلى حقيقة عامة» (B1، ص ١٨٨). وهكذا نتيين وجود خط مباشر جدا يصل الفن الشعري الرومانسي بمناهج وأسس فلسفة التفسير الحديثة (الهيرمنيوطيقا). ويؤكد دي مان بصورة لافتة على الحاجة إلى الممارسة اليقظة والصلابة للقراءة في لغة تحمل إيجاءات أخلاقية بارزة. «إن الجمالي حسب تعريفه فكرة مُغوية تستثير مبدأ اللذة، وحكم متعلق بالسعادة يستطيع أن يزيح ويخفي قيم الصدق والكذب التي تكون على الأرجح أكثر ملاءمة للرجبة من قيم اللذة والألم» (RT\*، ص ٦٤). ومن ثم فإن دي مان عندما يتحدث عن مقاومة النظرية - كما جاء في عنوان مقاله الأخير وفي عنوان المجموعة التي نشرت بعد وفاته ويشكل هذا المقال جزءا منها - فمن الواضح أن استخدامه لهذا التعبير هو استخدام ذو حدين. فهو يدل من جهة على العداء الصريح للنظرية الأدبية بين النقاد الذين يعدونها خطابا غريبا هداما، أو في أحسن الأحوال مجرد تشتيت عن السعي العام وراء الحكم الصادق الذي هو كل ما يمكن للنقد أن يأمل في تحقيقه. وهذه الاستجابة مألوفة بما فيه الكفاية، ابتداء من الموقف الشهير لـ ف. ر. ديفيز الذي رفض أن «يتفلسف» عندما تحداه رينيه ويلك في منتصف عام ١٩٣٠<sup>(١٦)</sup>، إلى الهجمات المختلفة على التفكيكية وما بعد البنيوية وغيرها من الاتجاهات النظرية الحديثة. وهي تعكس التعلق الشديد بالقيم والافتراضات الحدسية القائمة على الفطرة السليمة، وهي القيم والافتراضات التي ميزت خطاب النقد الأدبي ابتداء من ماثيو\* أرنولد وحتى ليفز ومن بعده. إلى هنا تكون «مقاومة النظرية» مسألة قوى وضغوط مؤسسية إلى حد كبير، أي مقاومة تأتي - إذا جاز التعبير - من الخارج وتحدد نفسها بمصطلحات عدائية.

---

\* يشير هذان الحرفان إلى بحث لدي مان عنوانه «مقاومة النظرية» راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

\*\* ماثيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٠) شاعر وناقد إنجليزي شهير - له عدة مجموعات شعرية ومقالات نقدية في التعليم والحضارة واللاهوت والنقد الأدبي بوجه خاص. توقف تقريبا عن قول الشعر في الخامسة والأربعين من عمره، وبعد تعيينه لعدة سنوات في منصب أستاذ الشعر في أكسفورد، ولكن شخصيته كناقد جاد للحياة والمجتمع والأدب تطنى على كل مؤلفاته، وتعبّر عن الروح العامة في أواخر القرن وأواخر الحركة الرومانسية. أثر في مدرسة الديوان (العقاد والمازني وشكري) في نظرتها للتعبير الأدبي (المراجع).



بيد أن هناك أيضا -وفقا لما يذهب إليه دي مان- مقاومة نابذة من الداخل للنظرية نفسها، وهي النقطة التي يواجه عندها ذلك المشروع مشكلات ناجمة عن التزاماته المنهجية. وهنا على وجه التحديد يعين دي مان مصدر هذه الأخطاء العنيدة والاضطرابات والقراءات الخاطئة التي يتعرض لها النقاد عندما يخضع حكمهم لبعض النظريات «القبليّة». والنتيجة هي إفراز منهج تركيبي مبتسر، وأسلوب في البحث يقوم على التسليم بالتوافق التام بين القيم اللغوية والتاريخية والجمالية.

من هنا تأتي قوة جاذبية أي نظرية تعد بالتوفيق بين هذه الأبعاد المنفصلة، وتقديم نموذج تفسيري شامل (هيرمنيوطيقي) يمكن أن يقهر كل مقاومة من ذلك النوع. ومن ثم تصبح القراءة المتعمقة هي النقيض الفعلي «لنظرية» في أشد صورها تطرفا في المذهبية والاختزال. ومعنى هذا أن تدفع الناقد إلى تعرف تلك العناصر الإشكالية للمعنى والبنية والأسلوب التي تستعصي على القراءة التي تنصب على رد هذه العناصر إلى نوع من الاتساق مع أفكارها الثابتة. وهذا هو أحد الأسباب التي كثيرا ما تدفع دي مان إلى إطراء النقاد الأمريكيين الجدد، رغم ما يراه من نزعتهم غير الموفقة لرفع بعض الوسائل البلاغية المميزة (كالمفارقة والدعابة إلخ) إلى مستوى نوع من الأنطولوجيا المبتسرة، ذلك أن أعمالهم تحتوي دائما -في رأيه- على حافز تعويضي قوي، وهو التفاني في مهمة القراءة الدقيقة والتفسير المفصل للنص مما يشكل مقاومة لأمثال تلك المطلقات المسبقة، ولعلنا نتذكر هنا أن دي مان تعرف الممارسة النقدية الجديدة بعد وصوله إلى أمريكا بقليل، وذلك في الوقت الذي شرعت فيه (في أوائل الخمسينيات) في إحداث أبعد التغييرات تأثيرا في طريقة تعلم الأدب وفهمه. ومما لا ريب فيه أن تأكيدها للقراءة المتعمقة ولإمبالاتها الواضحة بالقضايا «الفلسفية» الأكبر، كان من الممكن أن تصدمه بشكل أقوى لولا تأثيره الشديد حتى ذلك الحين من أمثال هيدجر وسارتر\* وبلانشو، الذين كانت تلك القضايا بالنسبة لهم غير منفصلة عن اهتمامات النقد الأدبي.

---

\* الأول هو مارتن هيدجر فيلسوف ألماني ولد عام ١٨٨٩ ومات سنة ١٩٧٦، والثاني هو جون بول سارتر الفيلسوف الفرنسي الوجودي المشهور ولد عام ١٩٠٥ ومات سنة ١٩٨٠ وهو أيضا روائي وكاتب مسرحي (المترجم).



يتبين مما سبق ، أن المقاومة التي نحن بصدددها لها عند دي مان وجه سلبي وآخر إيجابي . و« النظرية » من ناحية هي الرغبة في مساءلة الأيديولوجيات السائدة عن اللغة والأدب والمنهج التاريخي التي تنجح من نواح أخرى في فرض قيمها على صورة معارف بديهيّة واضحة وصائبة من وجهة نظر الذوق الفطري العام . وإلى هذا الحد تكون النظرية قوة محررة ، ونقدا فعّالا لتلك المعتقدات والتصورات الجمالية المسبقة والتي تميز خطاب الفكر الحديث (فيما بعد الرومانسية) ، وتكون «مقاومة» (هذا الفكر) علامة على القوة والعمق والإحكام الذي ثبت توافره في تلك الأيديولوجية الجمالية . غير أن هذا يحتمل أيضا - كما رأينا من قبل - أن ترتد العبارة على نفسها ، بحيث يفهم منها أن مثل تلك المقاومة قد تكون مسألة قراءة «ضد» النظرية ، كما تكون في الوقت نفسه نوعا من التنظير لجوانب القصور والخطأ (التي تتصدى لها) في قراءات ساذجة أو مضللة . والواقع أن هذا هو الذي يقلق دي مان في مقالاته الأخيرة عن جاوس وريفاتر وغيرهما من أنصار النظرية الأدبية ، بحيث يتخذ هذا القلق شكل التطلع إلى الكمال والصرامة المنهجية<sup>(١٧)</sup> . إن «مقاومة النظرية» عند هؤلاء النقاد [ . . . ] هي «مقاومة للغة» ذاتها أو لإمكان احتواء اللغة على عوامل أو وظائف لا يمكن ردها إلى الحدس» (RT ، ص ١٢-١٣) . والطابع الغالب دائما على قراءتهم هو الرغبة في وجوب أن يكون للنصوص معنى يتفق مع نموذج معين للفهم التاريخي أو الجمالي أو التفسيري (الهيرمنيوطيقي) الذي يتغلب على أي عقبات تصادفه . وفي مثل هذه الحالات تكون «مقاومة النظرية» في حد ذاتها «تحيزا» نظريا قويا جدا ، ولكنه نوع من التحيز الذي يحمي فروضه المنهجية بعدم تعريضها لمشكلات النص ومقاومته المختلفة التي يمكن أن تهدد مشروعه كله بالخطر .

وهكذا تكون النظرية مغامرة مستحيلة تماما ، وذلك حين تزعم - كما تفعل معظم النظريات - أنها قد سيطرت سيطرة كاملة على المشكلات والقضايا المهمة . ومثل هذه الأوهام على وجه التحديد هي التي ينبغي على النقد - فيما يرى دي مان - أن يتخلى عنها عندما يتعرف البنى اللغوية المنحرفة أو على العناصر البلاغية «المراوغة» ، وهي (البنى والعناصر) التي تعمل على إضعاف أي شكل من أشكال الفهم التفسيري الواثق بنفسه : «لا شيء يستطيع قهر المقاومة للنظرية ، لأن النظرية نفسها

هي هذه المقاومة» (RT، ص ١٩). والمقصود بالنظرية هنا هو الشكل الذي تتخذه بلاغة تطبيقية يمكنها أن تعين بدقة نقاط الاختلاف بين ما يقوله النص - أي الواقع المادي العنيد للكلمات على الصفحة - وبين ما استنتقه منه مختلف النقاد لأسباب نظرية وأيديولوجية خاصة بهم. والقراءات البلاغية من هذا النوع، كما يقترح دي مان، هي:

«أعظم نموذج نظري وجدلي مرن لوضع نهاية لكل النماذج، وهي تستطيع الادعاء بحق أنها تحوي في ثنايا طبيعتها الناقصة كل النماذج الأخرى الناقصة للعجز عن القراءة [...]»، إنها نظرية ولا نظرية في الوقت نفسه أي نظرية عامة عن استحالة النظرية. وبقدر ما تكون هذه القراءات البلاغية نظرية، فإنها - شأنها شأن الأنواع الأخرى من القراءات - لا تزال تتجنب وتقاوم القراءة التي تدافع عنها».

(RT، ص ١٩)

وتُظهر هذه الفقرة الرائعة كل التوترات والمفارقات التي تتخلل مقالات دي مان الأخيرة. فهي تقدم عددا من القضايا المثيرة في لغة قادرة على أن تلمس الحقيقة وتعبر عنها بصراحة وقوة لا تسمح فيما يبدو بأي نوع من الاعتراض. ومع ذلك فإن هذا الموقف المتسلط يزاحمه مباشرة ما تقترحه الفقرة بصفة مستمرة، أعني أنه لا يوجد مركز ممتاز يستطيع منه أي نوع من أنواع النظريات التي حصرها دي مان - بما في ذلك نظريته - أن يدعي إمكان ضبط أساليب اللغة البلاغية أو فهمها (على حقيقتها).

إن الوصول إلى هذه النتيجة على الرغم من ذلك خلال سلسلة من الافتراضات القاطعة - على هيئة جمل تدعي تقرير الحقيقة عن اللغة، أو بالأحرى الدرس الذي يفيد أن مثل هذه الحقيقة لا يمكن أن تقرر على نحو نهائي حاسم كما ينبغي - إنما يشكل صعوبة لا يحاول دي مان أن ينكرها على الإطلاق وهو يتحدث عن هذه الصعوبة بطريقة مباشرة إلى حد بعيد في إحدى مقالاته عن نيتشه في كتابه «صور المجاز في القراءة» حيث يبدأ بالمقابلة بين بعدين للغة، البعد «التقري» والبعد «الأدائي»، وينتهي بإزالة ذلك الفارق بينهما بصورة فعلية، أو بإظهار عدم إمكان حسمها في أي حالة معطاة. ويمضي نيتشه أبعد من ذلك كثيرا في محاولة الكشف عن الطبيعة البلاغية المتأصلة في كل المفاهيم والمقولات ودعاوى الصدق التي تقبلها الفلسفة بالمعنى الظاهري<sup>(١٨)</sup>. وهو يشك، مثل

دي مان ، في أننا منقادون للغة التي تفرض نفسها علينا إلى حد نسيان الكيفية التي نشأت بها أفكارنا من صيغ مجازية أو بيانية أصبحت منذ عهد طويل جزءا من طبيعتنا . وأحد الأهداف الرئيسية لنقد نيتشه المصطبغ بالشك هو على وجه التحديد مجموعة المسلمات الظواهرية التي تحافظ على أولوية الإدراك الحسي الطبيعي (أو ما يشبهه) عند كل مستوى من مستويات الفكر واللغة .

ولا يخرج هذا في رأي نيتشه عن كونه وهما من الأوهام البلاغية الراسخة التي أحدثها مجاز الكناية (أو قلب الوضع) ، أو الصورة البلاغية التي تستعوض عن السبب بالنتيجة خلال تبادل خفي لوضع الأوليات . وهكذا نجد في أقوال نيتشه (من فقرة بعنوان «ظواهرية العالم الباطني») :

يظهر الألم في عضو من أعضاء البدن دون أن يكون البدن هو مصدره ، (وبالعكس) فإن المدركات التي يعتبر المرء بسذاجة أن العالم الخارجي هو الذي يحددها ، هي بالأحرى محددة من الداخل . [ . . . . ] إن ذلك الجزء من العالم الخارجي الذي نكون على وعي به ، متلازم مع الأثر الذي وصل إلينا من الخارج ، ثم برز بطريقة «بغدية» بوصفه «علته» .

(ورد النص في AR\* ، ص ١٠٩) .

ودي مان حريص على تأكيد أنه ليس معنيا «بدعوى» نيتشه الخاصة بهذه النقطة ، بقدر حرصه على «المنحى العام الذي ساق به حجته» . وبعبارة أخرى فإن أهمية هذه القطعة بالنسبة لأغراض دي مان ، ليس لها علاقة بأي دعوى يمكن أن تدعيها عن أسباب الألم أو طبيعة الإدراك الحسي أو التجربة الإنسانية بوجه عام . فالشيء الذي أراد اختباره ، هو بنية الحجة التي تقترب من حدود الخطاب المعقول بإسناد كل مفهوم أو مقولة إلى تأثير اللغة أو البلاغة ، ومن ثم فإن دي مان لا يلتزم بمسايرة بعض دعاوى نيتشه اللامعقولة أو المتطرفة في رعونتها ، مثل رفض التفسيرات العلية برمتها بوصفها ضربا من الخداع البلاغي . (أما أن الآخرين لم يكونوا مدققين تماما في قراءتهم سواء لنيتشه أو لدي مان ، فهذه بالطبع قصة مختلفة

---

\* يرمز هذان الحرفان إلى كتاب «صور المجاز في القراءة» لبول دي مان . راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم) .



تماماً). إنه في الواقع معني بإبراز مصدر ذلك الخطأ المحدد الذي يرجع للأخذ بالظواهر، وهو الخطأ الذي يسيطر على تفكير فلاسفة الجمال من هيجل إلى الوقت الحاضر. ويزوده نيتشه بالوسيلة الفعالة لتحقيق هذه الغاية عندما يبين أن البلاغة، في بعض الحالات على الأقل، تساعد على محو أو نسيان العمليات التي تقوم بها، وذلك بأن تجعلنا نفكر في اللغة في إطار النزعة الظاهرية الساذجة.

لقد ذهب بنا هذا كله بعيداً عن القضية الأصلية، وهي أثر النظرية التفكيكية على الأيديولوجية الرومانسية الخاصة بالعبرية. لكن الصلة بينهما لن تكون في النهاية شديدة البعد لو صدقت حجج دي مان وأمكن أن يتضح بصورة كافية أن التطور العام للفكر النقدي الحديث قد نشأ عن خلط مرضي معين للغة (أو للأبنية الدالة للغة) بنظام المعرفة المتعلقة بالظواهر، إذ سيتكشف عندئذ - كما يذهب إلى ذلك دي مان بطريقة ضمنية - أن العبرية فكرة ناتجة إلى حد كبير جداً من الرغبة في إيجاد دليل على ذلك التلاقي المثالي بين العقل والطبيعة، وبين اللغة وأي شيء ينتمي إلى عالم التجربة الحسية. وعند كانت، تصل هذه المسائل لأول مرة إلى مرتبة المسائل الأساسية التي تحتاج الفلسفة لمواجهتها قبل أن تستطيع المطالبة بأدنى مسوِّغ لإصدار حكم على الأمور الخاصة بالمعرفة أو الأخلاق أو الجمال. وتفكير كانت يعتبر في نظر دي مان نقطة مرجعية تقدر انطلاقاً منها الأخطاء المتنوعة والقراءات الخاطئة وأنواع الغموض الأيديولوجي والتي هيمنت بعده على تاريخ الفكر النقدي والفلسفي. وسأتجه الآن إلى تناول الاستطيقا (فلسفة الجمال) الكانتية من خلال استخلاص بعض الأفكار المتضمنة في مقالات دي مان الأخيرة.

إن العبرية عند «كانت» هي «موهبة إنتاج ما لا يمكن وضعه تحت قاعدة محددة»<sup>(١٩)</sup>. فالإنتاج المتصف بالعبرية يتسم بهذه العلامة المميزة: وهي أنه لا مقدار التعلم ولا المهارة المكتسبة ولا موهبة المحاكاة يمكن أن تكون كافية لإبداع هذا الإنتاج. ولهذا فإن الإدراك الجمالي يتميز عن الفهم «النظري» - أي عن نوع المعرفة التي شغلت كانت بشكل أساسي في نقده الأول\* - بعدم مطابقته للقاعدة الأساسية

---

\* أي في أول كتبه النقدية الثلاثة، وهو كتابه «نقد العقل الخالص» (الطبعة الأولى ١٧٨١ والثانية ١٧٨٧) الذي يعد أهم كتاب على الإطلاق في نظرية المعرفة في الفلسفة الحديثة (المراجع).



عنده ، وهي أن كل حدس لابد أن يندرج تحت مفهوم ملائم أو متطابق معه . وهذه الطبيعة الاستثنائية للعبقرية الفنية هي على وجه الدقة التي تفرق بينها وبين العالم النظرية وعمليات النقد (المعرفي) المستنير، ومن ثم فإن مفهوم الفن الجميل لا يميز للحكم على جمال إنتاج ما ، بأن يكون مستمداً من أي قاعدة مبنية على أساس مفهوم ما ، . الأمر الذي يترتب عليه أن تقوم على مفهوم معين عن الطريقة التي يكون النتاج بها ممكناً (KS\* ، ص ١٨٤) . وهذا هو السبب في أن كانت يرفض أي شكل من أشكال الاستطيقا الظواهرية التي قد تعامل الفن على أساس أنه يملك القدرة على التوفيق بين المفاهيم والحدوس الحسية . ومثل هذا التفكير يفشل في بيان ماهو مميز لطبيعة التجربة الجمالية ، أعني قدرة العبقرى على إبداع أشكال جديدة وأفكار وصور ذهنية تتجاوز كل حدود الفهم النظري (أو حدود الفهم الذي تحكمه قاعدة ما) . إن مؤلف مثل هذه الأعمال «لا يعلم هو نفسه كيف توصل إلى أفكاره» ، وهو يفتقد يقينا ذلك النوع من المعرفة الذي يسمح له «بأن ينظر لها على هواه أو وفقاً لخطة معينة» (KS ، ص ١٩٤) . ومن هنا يأتي الفرق الأساسي بين الفن وكل الأشكال الأخرى للنشاط المعرفي ، لأن القضية في الفن ليست قضية «تقدم» عقلي أو تطور جماعي من خلال التطبيق المشترك للحقائق التي اكتشفها المفكرون السابقون .

ونيوتن هو النموذج العظيم (الذي يدلل به كانت هنا على صحة أفكاره) ، فهو في الواقع تلك الشخصية البارزة التي راح عقلها يمزج عباب بحار غريبة من الفكر، ولكن ما أن توطدت نتائج بحوثه حتى فتحت طرق قوافل المعرفة المشتركة المأخوذة عنه . ودعاوى الصديق العلمية (المتضمنة في تلك المعرفة) تؤكد لها على وجه التحديد قدرتها على إدراج الحدوس تحت المفاهيم ، أو توضيح ضرورة وجود قواعد محددة يمكن أن تحكم فهمنا للظواهر الطبيعية . بذلك استطاع «نيوتن أن يجعل كل خطواته ابتداء من الأصول الأولى للهندسة وانتهاء باكتشافاته العظيمة العميقة واضحة من حيث بدايتها ومحددة من حيث نتائجها ، لا بالنسبة له فقط ، بل بالنسبة لكل إنسان آخر» (KS ، ص ٢٠٤) . لكن الحال يختلف مع أولئك الذين

---

\* يشير هذان الحرفان إلى كتاب «مختارات من كانت» الذي قام بتحريره تيودور جريرن . راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم) .

تكمّن عبقريتهم في إنتاج أعمال فنية جميلة . فعبقريتهم موهبة استثنائية ، ولا يمكن تعلمها أو إخضاعها لقواعد أو نقلها للغير بأي وسيلة . مثل هذه العبقرية تنتج إبداعات فردية ، يتحطم قالبها (إذا جاز هذا التعبير) مع كل محاولة جديدة ، ولا تسمح بأي بناء تراكمي فوق إنجازات سابقة . وبعبارة أكثر دقة ، لو استطاع الفنانون في الواقع أن يتعلموا من أسلافهم العظام ، فإن الدرس المستفاد سيتم عن طريق الاستلهام بوجه عام قبل أن يتم عن أي طريق آخر يتصل بالشكل أو الأسلوب أو التكنيك ، لأن العبقرية كما يرى كانت «تُغرس في كل فنان مباشرة على يد الطبيعة ، ومن ثم تموت معه إلى أن تهبها الطبيعة لفنان آخر بالطريقة نفسها ، بحيث لا يحتاج إلا إلى مثال أو نموذج كي يُعْمِلَ الموهبة التي هو على وعي بها بطريقة مماثلة» (KS ، ص ٤٢٠) . وهكذا يكون الفن على أبعد مسافة ممكنة من روح المشروع المستنير المتعاون الذي يعد بالنسبة لكانت منتما لكل من العلم والفلسفة في جانبها المتعلق بالنقد العقلي . ويمكن أن يقال إن الفن «ساكن» ، بمعنى أن إنتاجه لا يظهر علامات التقدم نحو الإجماع المستنير على «قواعد» الحكم أو الذوق .

وهذا هو السبب الذي جعل كانت يرفض فكرة كمون الجمال في موضوع التأمل الاستطقي (الجمالي) . فلو كانت القضية كذلك لما كان في الإمكان التمييز بوضوح بين المعرفة النظرية (التي تطبق المفاهيم على عالم الحدوس الحسية) وبين الإدراك الجمالي (الذي يتيح لنا إدراكا متميزا للملكات التذوق لدينا) . وكانت صارم جدا فيما يتعلق بضرورة مقاومة أي شكل من أشكال الرد (أو الاختزال) إلى الظواهر ، فالحكم الجمالي لا يسهم بشيء في معرفتنا بالموضوعات التي تجتذب اهتمامه . ولا شك في أن هذه الموضوعات يجب أن تحوز صفات وخواص معينة تبرزها في المقام الأول بوصفها قادرة على استثارة مثل هذه الاستجابة ، وإلا أصبح الفن مفهوما خاويا ، وافتقرت الاستطيقا (علم الجمال) إلى أي حق في الوجود كدراسة أو مبحث يحظى بالاحترام . بيد أننا نخطئ أيضا - كما يرى كانت - لو أننا شبهنا أي شيء مميز في فعل الحكم الجمالي بتلك الخصائص التي يفترض أن الموضوع نفسه يتضمنها . ذلك أن الجمال ليس محددًا بأي مفاهيم (أو قواعد) ، يمكن أن تمثل بصورة ملائمة في الملامح - أو السمات الموضوعية المميزة - لهذا العمل الفني أو ذاك ، بل ينبغي التماسه في طريقة

استجابتنا لمثل تلك الملامح، أو في الطريقة التي تشارك بها ملكاتنا أو قدراتنا المختلفة في عملية الإدراك الجمالي. ويحدث هذا حيث تكون تجربة الفن مختلفة اختلافا جوهريا عن الأشكال الأخرى للتجربة المعرفية: «لكي نقرر ما إذا كان أي شيء يتصف بالجمال أو لا يتصف، فإننا لا نرجع تمثّلنا له إلى الموضوع الذي يتطلب أن يعرف عن طريق الفهم، وإنما نرجعه إلى الذات عن طريق الخيال (ربما بالتعاون مع الفهم)، وما تشعر به هذه الذات من لذة أو ألم» (KS، ص ٣٧٥). تلك هي الانعطافة الباطنية أو الأصلانية (الترنسندننتالية\*) في فلسفة الجمال عند كانت.. التحرك بعيدا عن كل أشكال الرد إلى الظواهر. وفي عملية الاستجابة الوجدانية لموضوع جميل، يُرد العقل (إذا جاز هذا التعبير) إلى مصادره، ويطلب بالبحث عن نوع من العلاقة الهادفة أو عن انسجام، ومفاهيم لا بين الحدوث الحسية ومفاهيم الذهن (كما هي الحال في كل أشكال المعرفة النظرية)، بل بالأحرى بين تلك الملكات أو القدرات المتنوعة التي يحدد تفاعلها بعضها مع بعض طبيعة التجربة الجمالية.

لكن كانت حريص بلا شك على ألا يؤخذ هذا «الطابع الذاتي» للحكم الجمالي على أنه نوع من النسبية في أمور التذوق الفني. فالقول إن عملا ما جميل، معناه دائما القول بصلاحية الحكم الذي نصدره، ولا يمكن أن يقارن بالتعبير عن مجرد تفضيل شخصي وفقا لهذا الاعتبار أو ذاك، ولهذا فإن المرء يمكنه (بل يجب عليه في الواقع) أن يقبل الاختلاف مع الآخرين حول الأسباب التي تجعل النبيذ جيدا، أو وجبة الطعام مشبعة، أو حول الطريقة اللطيفة لقضاء الوقت، فهذه آراء خاصة بالشخص الذي يصدر الحكم، ولا يمكنها أن تدعي أنها صالحة لكل الناس. ويقول كانت إنه من الحق استنكار عواطف شخص آخر «ووصفها بأنها غير صحيحة» على أمل إقناعه

---

\* يقترح الدكتور زكي نجيب محمود ترجمة كلمة «الترنسندننتالية» بكلمة «الأصلانية» أي التعمق إلى الأصول، راجع الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل وآخرين، ومراجعة الدكتور زكي نجيب محمود، مشروع الألف كتاب (القاهرة، ١٩٦٣) ص ٢٤٨، بينما يترجمها الدكتور مجدي وهبة في (معجم مصطلحات الأدب) خطأ بالتعالي (أو الترانسندنس الذي توصف به الحقائق المتجاوزة للفهم ولعالم الظواهر)، ولعل ترجمة هذا المصطلح العسير بالأولاني أو بالأحرى الشارطي (أي الذي يعبر عن مجموعة الشروط والمبادئ القبلية الضرورية التي لا تقوم دونها أي معرفة دقيقة ووثيقة بعالم الظواهر الذي نعيش فيه، وهي المفاهيم أو المقولات) ربما كانت هذه الترجمة التي ترجع للدكتور عثمان أمين هي الأوفق والأقرب لمعنى «الترنسندننتالي» كما يفهمه كانت (المترجم والمراجع).



في المستقبل بوجهة نظرنا واعترافه بذوقنا الرفيع . ولكن هذا المبدأ وهو « لا جدال في الأذواق»\* لا يمكن أن يصدق على الحكم الجمالي ولا على قضايا العقل العملي (الأخلاقي) ؛ فالمسألة هنا هي مسألة مطالبة بالتصديق على أحكامنا التقويمية أو تقديمها على أساس أنها أحكام جديرة بأن تكون صالحة صلاحية عامة ، ولهذا فإن الفرد الذي يملك القدرة على التأمل يتعلم كيف يميز بين الأمور المتعلقة بذوقه الخاص والأمور المتعلقة بالحكم المطلق أو الحكم المبدئي : «قد تفتنه أشياء كثيرة وتجلب على نفسه السرور، ولا اعتراض لأحد على ذلك ، ولكنه إذا حُكم على أي شيء بأنه جميل فإنه سيفترض في الآخرين الاقتناع نفسه . إنه لا يحكم لنفسه فقط ، بل لكل إنسان آخر، ويتكلم عن الجمال كما لو كان خاصية للأشياء» (KS، ص ٣٨٤) . وهكذا تعتمد الحجة هنا على المماثلة ، فتشتق الطبيعة الكلية العامة للأحكام الجمالية من حاجتنا إلى النظر إليها (كما لو ) كانت متعلقة بشكل من الأشكال بخصائص موضوعية معينة كامنة في العمل (الفني) ، أو في الظواهر الطبيعية التي نحكم عليها<sup>(٢٠)</sup> . والواقع أن المهم في مثل هذه الأحكام هو أهلية الشخص التي تخوله حق إصدارها بثقة ، بناء على امتلاكه أو امتلاكها الذوق الضروري أو القدرة على التقييم . ويعني هذا أنه توجد أحكام ذاتية خالصة ، تتصف طبيعتها رغم ذلك بأنها كلية عامة (أو تقريرية) ، وذلك لأنها تطالبنا فعلا بالموافقة عليها ، ولا تحتل أي إنكار لها ، بحجة أنها لا تلائم الذوق الشخصي .

ويعلق كانت أهمية قصوى على هذا الجانب التشريعي للحكم الجمالي . ولهذا فإن المسألة لا يمكن أن تكون - كما تصور هيوم - مسألة متعلقة بالمصالح الاجتماعية التي نخدمها على أفضل وجه عندما نصل إلى مستوى معين من الاتفاق على الأمور الخاصة بالذوق الحسن وبالجمال ، لأن هذا لن يزيد على كونه واقعة «تجريبية» متصلة بترتيباتنا الاجتماعية الراهنة ، ولن يصبح مصدرا للقيمة إلا إذا تعلق بدوافعنا القريبة ومصالحنا العاجلة . ولإدراك مدى قصور هذا التفكير يرى كانت أن «علينا أن نهتم فحسب بما يمكن أن يكون له صلة - ولو كانت صلة غير مباشرة - بحكم الذوق

---

\* وردت هذه العبارة باللاتينية في الأصل على النحو التالي : «de gustibus, non est disputandum» .



القبلي» (KS، ص ٣٨١). فحتى لو وجد التأمل آثارا للمصلحة الذاتية أو للدافع الاجتماعي، فإننا نظل مجبرين بحكم طبيعة مثل هذه الأحكام على منحها صلاحية تجاوز نطاق أي شيء مما ذكرناه (أي المصالح الذاتية والدوافع الاجتماعية). وعند هذه المرحلة ووفقا لما يقوله كانت:

«سوف يكتشف الذوق أن هناك تحولا في ملكة الحكم الخاصة بنا من الاستمتاع الحسي إلى الشعور الأخلاقي، ولهذا لن يقتصر الأمر على أن نتوجه توجهها أفضل في استخدامنا للذوق بطريقة لها معنى وهدف، بل ستكون على هذا النحو حلقة متصلة بسلسلة القدرات أو الملكات البشرية (القبليّة) التي يتحتم أن يعتمد عليها أي تشريع». (KS، ص ٣٨١-٣٨٢).

وهكذا يوجد تماثل بين الحكم الجمالي والعقل العملي (أو الأخلاق)، كما وجد ذلك التماثل الذي لاحظته كانت بين الاستطيقا (علم الجمال) ونظام المعرفة بالظواهر، فكلاهما من طبيعة الحجج نفسها التي صاغها على صورة «كما لو» as if، والتي خصصها لإضفاء معنى كلي عام على القيم الجمالية، مع عدم الخلط بينها وبين المعرفة النظرية الخالصة من ناحية، ولا بينها وبين الحكم الأخلاقي من ناحية أخرى. وهكذا يصر كانت على أن الفن يحتل مكانه بوصفه «حلقة في سلسلة الملكات البشرية، وهي حلقة أساسية دون شك، ولكن دورها في النظام الشامل -أو المعمار الكانتي- يحتاج إلى أن يحدد بكل حرص وحذر، وإلا فإن علم الجمال سيتعدى حدود نطاقه المشروع، مما يؤدي إلى عواقب وخيمة، لا بالنسبة إليه فقط، بل لمشروع النقد المستنير بأكمله.

ونحن نحسن فهم ما يقوله دي مان عن كانت وهيكل والخطاب اللاحق «للأيدولوجية الجمالية» لو قرأنا ما كتبه في إطار مناهضته لدعاوى الصديق وللملكات المشرّعة. عندئذ يتضح أنه، مثله في ذلك مثل كانت، معني بوضع حدود للعبة الاستعارات والتشبيهات المضللة التي تميز الفهم الجمالي (الاستطقي)، وأنه يرى خطرا حقيقيا في مختلف المحاولات التي تهدف لتوسيع هذه الحدود أو إلغائها، وتطبيق الأفكار الاستطيقية مباشرة على الميادين الأخرى للمعرفة، وأن هذا هو الذي يجعله ينظر إلى مثل هذه المحاولات نظرة الارتباب

الشديد . وقد حاولت أن أوضح من قبل كيف تظهر هذه الطريقة الجدلية في قراءات دي مان لهيجل وللنقد الرومانسي ، فهي تركز على لحظات «العمى» النقدي التي يسقط فيها الفكر ضحية لوهم الظواهر، وعلى فكرة أن اللغة -وخاصة لغة الاستعارة والرمز- يمكنها أن تصبح بطريقة أو بأخرى جوهرية تماما مثل عالم الموضوعات والعمليات الطبيعية ، ومن ثم تتجاوز الفجوة الأنطولوجية التي تفصل بين الكلمات (أو المفاهيم) والحدوس الحسية .

وأشهر مثل هو الفصل المكتوب عن بروس (AR ، ص ٥٧ - ٧٨) حيث يتناول فيه دي مان واقعة نموذجية فريدة -وهي تأمل مارسل الشاب لمباهج القراءة التي يستمتع بها في وحدته ، وتفوق هذه المباهج على المتع الأخرى في العالم الخارجي - ويوضح كيف تعتمد القطعة (التي يستشهد بها) في واقع الأمر بطريقة منظمة على تميز الاستعارة في مقابل أشكال المجاز الأخرى المبتذلة أو الرتيبة كالكناية<sup>(٢١)</sup> . فالاستعارة هي المفضلة عندما يتعلق الأمر بالانعكاف على الباطن والتخيل والاختلاء بالنفس للتأمل ، وكل ما ينتمي إلى عالم الحلم الخالص الذي يجد متعته في الإبداع . أما الكناية ، فهي في المقابل مجاز حرفي يحدث تأثيره في أساس العلاقات التي لا تسمح باكتشاف الحريات التي تتمتع بها حياة تخيلية غنية (مثل علاقة التجاور) . وهكذا تعرض القطعة «مجازا حقيقيا للقراءة» تدعم كل تفصيلة فيه فكرة أنه من الأفضل لمارسل بطريقة أو بأخرى أن يجلس في البيت مع كتاب -متيحاً لعقله الانطلاق في آفاق عالمه الباطني المكتفي بذاته- من أن يغادر غرفته ويعاني كل مضايقات العالم الخارجي وأخطاره وتشتيته للذهن . وهذه هي قراءة دي مان للقطعة :

هكذا تكونت بوضوح سلسلتان متعارضتان من الدلالات ، إحداهما -وهي التي تولدت عن فكرة الفضاء «الباطني» ويحكمها «الخيال» -تمتلك خواص الرطوبة والهدوء والظلام وكذلك الكلية ، في حين أن الأخرى -وهي المتصلة «بالخارج» والمعتمدة على الحواس - تتسم بالخواص المضادة وهي الدفء والنشاط والضوء والتجزؤ.

(AR ، ص ٦٠)

وتدل الاستعارة على معنى الكلية أو الشمول إلى جانب قيمها الأخرى الإيجابية لأنها، بخلاف الكناية، تنطوي ضمنا على تلك القدرة الخاصة بالتخيل الإبداعي، وهي الإيجاء بعالم كامل من التفكير والشعور الموحد الذي لم تؤثر فيه عوارض الحياة اليومية وتقلباتها الشديدة. وهي توحى أكثر من ذلك بدرجة أعلى من درجات عملية «التشميل» (أو التجميع والتوحيد لإيجاد كل شامل)، بلحظة الاتحاد الجوهرى الكامل أو الأقمومي، وذلك عندما يسقط أخيرا الفرق الفاصل بين عالم الباطن وعالم الظاهر، ويهيمن الخيال بفضل هبة الاستبصار الاستعاري. بهذه الطريقة يجد مارسيل (منفذا إلى «المشهد الإجمالي للصيف»، بما في ذلك المناظر الجذابة للحدث الطبيعي المباشر، [ . . . . ] ويمتلكه بصورة أقوى بكثير مما لو كان موجودا بالفعل في عالم خارجي لم يكن ليعرفه إلا معرفة جزئية ومتشظية فحسب) (AR، ص ٦٠). ومن ثم فإن القطعة المقتبسة من بروست تحاول أن تنقل الإحساس برؤية تحويلية أساسية يكون فيها المجاز الذي يساعد على ذلك هي الاستعارة، ولا يكون مطلبها الذي تدعيه أقل من التغلب على كل النقائص السيئة للتفكير العقلي (الثري).

بيد أن في هذه القطعة -وفقا لما يذهب إليه دي مان- قوى بلاغية مؤثرة تقاوم بالفعل هذا المطلب وتهدمه. ذلك لأن الاستعارات التي تحمل الثقل الأساسي للتضمنين، تبدو هي أيضا عند القراءة المتمعنة معتمدة على حيلة بارعة من الخداع المجازي، وعلى سلسلة مقنّعة من التبادلات والبدائل التي تنتمي بنيتها في التحليل الأخير إلى الكناية بصورة لا تقبل الإنكار. ويعالج دي مان هذه النقطة في بضع صفحات رائعة يتحدى فيها الثراء الشديد للتفسير النصي المفصل، أي محاولة لإعادة صياغتها وعرضها بكلمات أخرى. لكن النتيجة هي توضيح (١) أن العالم الداخلي لتخيل مارسيل، مضطر لأن يستعير أوصافه عند كل نقطة (يتطرق إليها) من عالم التجربة الطبيعية، «العرضي» و«المتشظي»، (٢) وأن هذا يعادل ضمنا إبطال دعاوى الصدق الاستعارية من خلال تأثيرات الكناية المعممة، (٣) وأن أي قراءة تقبل هذه الدعاوى بمعناها الظاهري سوف تكون قراءة عمياء عما يجري حقا في نص بروست، وبالتالي تكون متواطئة مع قوة «الإغواء» التي تمارسها الاستعارات والتشبيهات الرئيسية الواردة فيه. «إن القراءة البلاغية للقطعة تظهر أن التطبيق المجازي ونظرية



ما وراء المجاز لا يلتقيان ، وأن تأكيد تفوق الاستعارة على الكناية يدين بقوته الإقناعية لاستخدام البنى الكنائية» (AR ، ص ١٥). و في مثل هذه الحالة -حسبنا يمضي دي مان في حجاجه- سوف نضطر إلى التسليم ببعض العقبات الكبيرة التي تقف في طريق أي قراءة نقدية أو فلسفية جمالية ، أو أي نظرية في اللغة ترى التحوار مع القطعة أو اختزالها من رموز لغوية إلى نظام الإدراك الحسي والتجربة الطبيعية .

وربما يصل هذا إلى ضرورة الاختيار النهائي بين قراءتين ، إحداهما «مستجيبة للناحية الجمالية» ، والأخرى «واعية بالناحية البلاغية» ، وإحداهما تساير السباحة مع تيار الاستعارة طمعا في حصيلتها من المتعة التخيلية ، والأخرى تصمد أمام مثل هذه الإشباعات السهلة ، من أجل فهم أفضل وأقل تضليلا .

ويزعم دي مان أن في هذا نوعا من العدالة ، فهو يعلن أن نوعي القراءة «ملزمان بالتساوي» ، وينكر إمكان القراءة على الإطلاق دون أن نخضع حكما إلى حد ما للعمليات المقنعة للاستعارة . ولكن المصطلحات التي يعرض بها دي مان هذا الاختيار -هي من ناحية : «إغواء» ، متعة ساذجة ، مشاركة مع النص ، تتسم بالاسترخاء والتلذذ ، وهي من ناحية أخرى : روح الصرامة المتحررة من الوهم ، والتصميم على عدم الانقياد للإغواء أو التضليل - هذه المصطلحات يمكن ألا تدع مجالا للشك فيما هو الخيار الصحيح أمامه فهو يقول : «إن العلاقة بين المعاني الحرفية والبلاغية للاستعارة هي دائما علاقة كنائية ، رغم أن الدافع الأساسي وراءها هو ميل سليقي إلى التظاهر بالعكس» (AR ، ص ٧١) . وهذا الميل هو نتاج الأيديولوجية الجمالية الراسخة نفسها والتي يري دي مان أنها تعمل عملها في نصوص النقد والفلاسفة بعد كانت . وهو ميل «سليقي» (أو جبلي وتكويني) ، بمعنى أنه ليس مجرد خطأ أو انحراف موضوعي يمكن أن يصحح دائما عن طريق نضج الإدراك النقدي اللاحق ، وإنما هو بالأحرى نوع من ذلك الإغواء المستمر الذي يذعن له الفكر كلما اقترب من المجال المعقد للغة والأيديولوجية والفهم الجمالي . ولأن هذا الخطأ قائم ومستمر في نصوص شديدة التنوع من قصائد وروايات وأعمال فلسفية ونظريات نقدية وهلم جرا ، فينبغي أن يكون هذا دليلا كافيا على أن مصادره متأصلة في إدراكنا «الفطري» أو المكتسب أو في إدراكنا العام لهذه الأمور .



وهذا هو السبب في إصرار دي مان على أن الفصل الذي كتبه عن بروس، لا علاقة له بالأشكال الأدبية والنقدية المعتادة للخطاب الموضوعي أو التفسيري. وبما أن هذا الفصل، رغم كل شيء يفرز واقعة واحدة تبرز فيها القراءة -قراءة الأدب التخيلي- بوصفها الفكرة الرئيسية، فقد يغفر لنا أن نفترض أن هذا هو الذي أثار اهتمام دي مان بالقطعة سابقة الذكر، وأن فصله من أجل ذلك مثال بارع للتفسير الموضوعي على النهج التأملي أو الذاتي الحديث. ولكن دي مان يلح على أن الأمر ليس بهذه الصورة «لأننا لا نستطيع بشكل قبلي أن نكون على يقين من النفاذ إلى كل ما يمكن أن يقوله بروس عن القراءة عن طريق قراءة مشهد للقراءة» (AR، ص ٥٧). وبعبارة أخرى، فإن القيمة النموذجية للواقعة لا تكمن في تحديدها لأفكار وقضايا أساسية صادفت اهتمام دي مان، بقدر ما تكمن في حقيقة أنها ترفع هذه القضايا إلى مستوى يتسم بالعمومية، ويتخطى أي اهتمام قبلي كهذا. «إن السؤال على وجه الدقة يتلخص فيما إذا كان النص الأدبي ينصب على ذلك الذي يصفه أو يصوره أم يقرره» (AR، ص ٥٧). ومن الواضح أن إجابة دي مان عن هذا السؤال يجب أن تكون بالنفي، إذ لا يمكن بأي طريقة دقيقة أو محددة تمييز المشكلات التي تواجهنا عند قراءة نص روائي مثل طريق سوان De Coté de chez Swann\* من تلك التي تعرضها استطبيقا هيكل أو غيرها من الأعمال الفلسفية أو النظرية. والخيار موجود في كل حالة بين قبول ما يقوله النص ببساطة -القراءة التي تسير تيار الإقناع- وتفكيك الأساليب الخيالية التي عن طريقها تتحقق مثل هذه التأثيرات، ومن ثم فإن الخط الحقيقي الفاصل هو ذلك الذي يعزل القراءات التي تفرضها بطريقة ما أشكال الغموض البلاغي، عن تلك القراءات التي تمتلك الوسائل البلاغية لمقاومة مثل هذا التواطؤ غير المقصود.

إن فكرة العبقرية ترتبط ارتباطا وثيقا بتلك المجموعة المركبة من الأفكار الميتافيزيقية والموضوعات الأساسية (الموتيفات) التي يضعها دي مان في مقابل أعمال الفكر المستنير أو المعادي للغموض. فالعبقرية، كالجليل، مقولة تتجاوز كل تصنيف إلى مقولات، «وهي تعطي القاعدة تماما كما تفعل الطبيعة»، وإن

\* من أعمال مارسل بروس (المترجم).

كانت هي ذاتها لا ترد إلى أي قاعدة . وسماها الميزة هي من ناحية قدرتها على فصل الفلسفة تقريبا عن الفكر، ومن ناحية أخرى قرابتها الحميمة لأعلى قدرات العقل الإنساني (فوق الحسية) . والتنظير لطبيعة العبقرية مشروع مستحيل من البداية . وإن لم يمنع هذا كانت وفلاسفة الجمال من بعده من المحاولة . ويمكننا الآن أن نرجع إلى مقال دي مان عن هيجل ، وهو المقال الذي يكتشف فيه علامات مبكرة للخطأ المستمر في قراءة كانت ، مما طبع خطاب الأيديولوجية الجمالية بطابعه إلى اليوم . ويتقي دي مان افتراضين من هيجل ، وهما افتراضان يمثلان فيما بينهما - خلال مناقشته لهما - المأزق المستحيل للنظرية في مواجهة أيديولوجية الفن الرومانسية . وأحد الافتراضين يعبر عنه تقرير هيجل «أن الجميل هو المظهر (أو التجلي) الحسي للفكرة (المطلقة)» ، هو زعم يمثل بوضوح - فيما يرى دي مان - ضعفا شديدا في الصرامة الفلسفية عندما تقارن بمعالجة كانت للأفكار الجوهرية المشابهة ، بطريقة أكثر تركيبا وأشد حذرا وأغنى بالترفع والثقة بغير حدود . والافتراض الآخر هو قوله الفاصل بأن «الفن بالنسبة لنا شيء من الماضي» ، وهو القول الذي يعني به هيجل أن الفلسفة (أو العقل في أسلوبه التأمل الشامل والتاريخي) قد اغتصبت الدور الممتاز الذي كانت تشغله ذات يوم أسمى صور التجربة الجمالية . وهدف دي مان هو وجود تناول هذين الافتراضين معا وقراءتهما بوصفهما عرضين (مرضيين) لأنواع الخطأ والخلط التي أصابت النظرية الجمالية بعد كانت . أما ما يجعل الفن عند هيجل «شيئا من الماضي» ، فليس أنه ينتمي إلى مرحلة أقدم وغير متطورة نسبيا في تاريخ الثقافة والفكر، كما يصور لنا هيجل ، بل إنه على الأصح ينتج عن المطلب المستحيل الذي يفرضه هيجل نفسه على الفن ، وارتداده إلى شكل للأيديولوجية الجمالية ، التي تحاول تجنب نقائص العقل النقدي . والمشروع العظيم لهيجل في هذا العمل\* هو «أن يضم معا، وتحت حماية الجمال سببية تاريخية مع بنية لغوية ، وحدثا تجريبييا يقع في الزمن مع واقعة لغوية معينة لا علاقة لها بالظواهر» (SS، ٧٦٣) . ولقد كان من

---

\* المقصود هو كتاب هيجل المشهور عن الاستطيقا، وقد كتب عنه صاحب هذا البحث مقالا بعنوان «العلامة والرمز في استطيقا هيجل» ، مجلة البحث النقدي ، المجلد الثامن ، ١٩٨٢ ويرمز له هنا بالحرفين SS . انظر الهوامش في آخر هذا الكتاب (المراجع) .

الممكن أن تكون هذه هي طبيعة الرمز - أرقى مظهر للعبقرية الفنية - لو استطاع هيجل بالفعل إثبات دعاواه . بيد أنه عند القراءة المتعمقة (يتكشف لنا) أن اللغة نفسها هي التي تحبط هذا المشروع ، هذه اللغة التي تفسر التقييم «القبلي» للرمز على اعتبار أنه يسمو فوق كل الصيغ البلاغية الأخرى الأكثر ابتذالا كالمجاز .

والفقرة التي يختم بها دي مان مقاله عن هيجل يمكن أن تعد تلخيصا إجماليا للعلاقة بين التفكيكية - وفقا لفهم دي مان لهذا المصطلح - والأيديولوجية الرومانسية عن العبقرية كما تفصح عن نفسها في خطابها عن الرمز والاستعارة . إنه يكتب قائلا : «علينا أن نختم بقولنا إن فلسفة هيجل ، كمذهب الجمالي ، هي فلسفة للتاريخ (وللجمال) ، كما أنها كذلك تاريخ للفلسفة و(للجمال) - وأعمال هيجل في مجموعها تضم في الواقع نصوصا تحمل هذين العنوانين المتجانسين - هذه الفلسفة هي في الحقيقة مجاز (يعبر عن) الانفصال بين الفلسفة والتاريخ ، أو هي بالنسبة لما يهمنا هنا بشكل محدد ، انفصال بين الأدب و فلسفة الجمال (الاستطيقا) أو بشكل أكثر تحديدا ، بين التجربة الأدبية والنظرية الأدبية .

(SS ، ٧٧٥) .

هذا الاقتناع الراسخ هو الذي يضيف على كتابة دي مان تزمته وصرامتها الفريدين ، ورفضها مساندة ما يعتبره إشباعا سهلة لقراءة ساذجة وغير نقدية . وأدورنو هو مثل آخر لأولئك المنظرين المحدثين ، وينوه دي مان بحذره الشديد في الاستجابة للدعوى الشمولية لفلسفة الجمال عند هيجل . ولو أردنا أن نجد مثيلا للإتجاه التفسيري (الهرمنيوطيقي) المتشكك عند دي مان وسوء ظنه بكل الأيديولوجيات الجمالية ، فإن أدورنو يقدم أروع مثل<sup>(٢٢)</sup> . و الواقع أن التفكيكية شكل من أشكال الجدلية السلبية\* ، وهي ذلك النشاط (الفكري) الذي يواصل

---

\* يشير هذا التعبير ضمنا إلى كتاب مشهور لتيودور فيزنجر أودورنو ، وهو أحد أقطاب «مدرسة فرانكفورت» ونظريتها النقدية الجدلية الاجتماعية التي «فككت» - قبل ظهور التفكيكية في النقد الأدبي المعاصر بكثير - عددا كبيرا من المفاهيم والقيم السائدة في المجتمعات الصناعية الحديثة ، ومن أشهرها مفهوم «التنوير» الذي نقده أدورنو مع زميله هوكيمر وبيننا كيف انتكس وارتد على نفسه : ابتداء من «أوديسيوس» الهومييري وحتى زحف الأيديولوجيات الشمولية اللاإنسانية كالنازية . انظر التمهيد النقدي لهذه المدرسة ونظريتها في كتاب المراجع عن النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، الكويت ، حوليات كلية الآداب ، الحولية رقم ١٣ (المراجع) .



المشروع النقدي المحايث (الباطني) أو الذاتي - التأملي الذي طوره هيجل انطلاقاً من كائن، وإن كان هو الذي قلب هذا المشروع ضد رغبته (الأصلية) لصالح نقاط أو غايات نهائية مبتسرة كالرمز والعقل المطلق. وإذا كان دي مان يتابع هذه المشكلات من خلال تجلياتها النصية أو مظاهرها البلاغية، مفضلاً ذلك على اتخاذ الطريق «الفلسفي» للتفسير المفاهيمي الواصل بنفسه - فلا ينبغي الآن أن يعمي هذا أبصارنا عن الطابع الفلسفي الحقيقي الذي يسم عمله (النقدي).

والصلة المتينة بأدورنو تبرز بوضوح في تلك المناسبات النادرة في كتابات دي مان المتأخرة، عندما يبيح لنفسه أن يطلق أحكاماً عامة وموجزة عن طبيعة التفكير أو العمل الذي يؤديه. وإحدى هذه المناسبات فقرة وردت عن روسو في كتابه «مجازات القراءة» حيث يقدم هذا التقرير «المبرمج»:

ولما كان التفكير يهدف دائماً إلى الكشف عن وجود تفصيلات\* و«تشظيات» جزئية داخل «كُلّات» يفترض أنها متفردة\*\*، فإن الطبيعة (في مفهوم روسو) تثبت في النهاية أنها مصطلح يقوم بتفكير نفسه.

[...] ويعيدنا عن أن تدل (كلمة الطبيعة) على أسلوب متجانس في الوجود، نجدها (في الحقيقة) تدل على عملية تفكير تضاعف منها (محاولاتها) الخاطئة المستمرة لإعادة التشكيل في (كيان) كلي شامل. (AR، ص ٢٤٩).

تلخص هذه القطعة بمعنى من المعاني كل ما رأيناه حتى الآن من اهتمام دي مان بالنظرية الجمالية، ونقده لدعاوى «الكلية» أو الشمولية المبتسرة، ورغبته في تفكير قوى الإلغاز البلاغي المكتسي بالمجازات المتميزة كالاستعارة والرمز، ذلك أنه من خلال الإهابة «بالطبيعة» - الطبيعة بوصفها المصدر والنظير المطلقين للإبداع الإنساني أو العبقريّة - تحكم النظرية الجمالية قبضتها بمتهى القوة. إن العبقريّة عند كائن - إذا تذكرنا ما سبق قوله - «لا تصف أو تبين

---

\*التمفصل articulation يعني الارتباط بمفاصل أو نحوها، راجع المعجم الوسيط (المترجم).  
\*\* monadic totalities أي أنظمة كلية وشمولية تزعم لنفسها الوحدة والتفرد اللذين تتصف بهما المونادات أي وحدات الطاقة الحية المتفردة أو الذرات الروحية، وهو مصطلح طوره جوردانو برونو في عصر النهضة ثم ليبتز في الفلسفة الحديثة عن الذرية اليونانية القديمة لديموقريطس وأتباعه الماديين (وبخاصة أبيقور ولوكريس) (المراجع).



بطريقة عملية كيف تتوصل العبقرية إلى إنتاجها ، وإنما تعطي القاعدة تماما كما تفعل الطبيعة» (KS ، ص ١٨٤) ومرة أخرى : «إن الطبيعة لا تضع القواعد للعلم بوساطة العبقرية ، ولكنها تضعها للفن ، ولا تفعل ذلك إلا حين يراد له أن يكون فنا جميلا» (KS ، ص ١٩٤) . إن التراث المرتبط بهذه العبارات وأشباهها يمكن الاطلاع عليه في الخطاب الرومانسي بأكمله عن الفن والخيال والعبقرية وقدرة التجربة الجمالية على التوفيق والمصالحة . وقد تولد عنها (أي عن تلك العبارات الكانتية وأمثالها) على وجه الخصوص أكثر أنواع المجاز الرومانسي عنادا وإغواء ، وهي الفكرة «العضوانية» عن الفن بوصفه نوعا من الطبيعة المكتسبة ، و«عالما إضافيا» زالت منه كل النقائص السيئة ، وحقق الخيال وحدة كاملة بين الذات والموضوع ، وبين العالم الباطن والعالم الظاهر.

أما ما هو مقنع في هذه الحركة الفكرية المثالية ، فهو - كما يذهب إلى ذلك دي مان - القوة الاستبدادية والعنف الكامن اللذان قد يبدو أن الخيال يؤمن مطالبه عن طريقهما . وتتضح هذه الإمكانيات بصورة أكثر جلاء حين يرجع دي مان إلى شيلر وفكرة «التربية الجمالية» بوصفها نوعا من الوعد اليوتوبي ، وطريقا للعبور وراء نطاق الصراعات المتباينة - وهي أعراض الفكر والحساسية المنفصمين ، السائدة في الوقت الحاضر وهذا الوعد في تقدير دي مان - أميل إلى أن يكون نوعا من التهديد المستتر ورؤية للملكات على أنها موجودة «في الظاهر» في حالة الحرية والرشاقة المتناغمتين ، وإن كانت «في الواقع» مقهورة من قبل قوة غالبة هي قوة التشكيل الجمالي . وتظهر ملاحظات دي مان عن شيلر في سياق مقال له عن نص كلايست الرائع *Über das Marionettentheater*\* (عن مسرح العرائس)<sup>(٢٣)</sup> وهدفه من التقريب بين المؤلفين هو إظهار العلاقة الوثيقة بين مثل

---

\* هنريش فون كلايست (١٧٧٧ - ١٨١١ مات متحرا بالقرب من برلين) من أهم كتاب المسرح (والمأساة بوجه خاص بجانب ملهاته النادرة بعنوان الجرة المكسورة) والقصاصين والشعراء في الفترة الواقعة بين الكلاسيكية والرومانسية . عبر تعبيرا رائعا مؤثرا عن فاجعة الذاتية المطلقة الممزقة التي تنحطم آمالها ومشاعرها على صخرة الواقع ، محاولا عبور الهوة الفاصلة بين الفكرة والواقع وبين الفرد والقدر ، وتعد مقالاته العميقة عن مسرح العرائس ، محاولة يائسة ورائعة منه في البحث عن التوازن أو المصالحة بينهما في كمال كلي متعال (المراجع) .

شيلر الأعلى في التربية الجمالية، ومجاز كلايست المربك عن الكمال الإنساني (جسدا وروحا) بوصفه نوعا من القدرة الآلية الشبيهة بالعرائس أو الدمى، التي تسمو فوق كل أشكال الوعي الذاتي العاجز أو الانقسام الداخلي. ويصور هذا الكمال عند كلايست وشيلر على السواء في صورة «رقص» مثالي، رقص توافق فيه كل شيء (كما يقول شيلر) ببراعة شديدة ولكن بتلقائية أيضا، إلى الحد الذي يبدو معه كل إنسان مالمكا زمام نفسه دون أن يعوق أبدا طريق أي إنسان آخر<sup>(٢٤)</sup>. ومرحلة التربية الجمالية المطابقة لهذا هي الموضع الذي نلمح عنده «حكمة تقع بطريقة ما وراء نطاق الإدراك ومعرفة الذات، وإن تعذر الوصول إليها إلا عن طريق العملية التي يقال إنها تجاوزتها» (RR، ص ٢٦٥). وهكذا يتخذ الرقص كل صفات القوة المتعالية التي تقوم بالتأليف والتركيب، وهي قوة الرؤية الخيالية التي ينسبها هيجل وأتباعه إلى اللغة في أسمى صورها الخلاقة.

ويرى دي مان -لدواع سياسية أساسا- أن هناك أسبابا قوية للارتياب في هذا الوعد الطيب ظاهريا بانتهاء حالتنا الراهنة التي تعاني من التمزق والانقسام على الذات. والذي نخرج به من قراءة النصين المتداخلين لشيلر وكلايست، هو «شرك تربية جمالية تعمل حتما على إشاعة التشويش والاضطراب في عملية تفكيك اللغة بوساطة قوة الحرف المزود برشاقة الرقص» (RR\*، ص ٢٩٠). ويصل إغراء الوعد بالتشكيل الجمالي إلى حد أنه لا يستطيع بسهولة أن يقهر ذلك الأسلوب الآخر الأكثر تحملا لمشاق القراءة النقدية، وهو الأسلوب الذي يتيح للغة مقاومة أي إدماج قهري أو مبتسر للقدرات. و«الحالة» التي يدعو إليها شيلر (في رسائله عن التربية الجمالية) ليست مجرد حالة عقلية أو نفسية، ولكنها مبدأ قيمة وسلطة سياسيتين، وهو مبدأ يفرض مطالبه على شكل وحدود حريتنا (RR، ص ٢٦٤). ودي مان معني هنا -مثلا حدث مع قراءته لبروست- بالكشف عن حركة التجاوز التصوري تلك، حيث تسعى الاستطيقا (فلسفة الجمال) -أو شكل سائد بعينه للأيدولوجية الجمالية- للتشريع في مجالات تقع وراء نطاق إدراكه المعرفي الخاص، وهي مجالات

---

\* يشير هذان الحرفان إلى كتاب لبول دي مان عنوانه «بلاغة الرومانسية». راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

الأخلاق والسياسة والعقل العملي التي وجد كانت فيها مكانا «لنظائر»\* مستمدة من الفهم الجمالي، وإن لم يتم ذلك دائما إلا بشروط وضعها النقد الدقيق الصارم لقواها وحدودها. والذي يميز الاستطيقا الكانتية عن إساءة فهم كانت وقراءته بعد ذلك من قبل شيلر وغيره، هو تشويش الحدود التي وضعها النقد بين الفن ونظرية المعرفة والتاريخ وعلم الأخلاق. وحقيقة أن مثل هذه الأخطاء يمكن أن تترتب عليها نتائج عالمية تتعدى نطاق المجال المتخصص للتفسير النصي، تتمثل بوضوح كاف عن طريق الآثار الناجمة عن الميتافيزيقا المثالية الألمانية. ويقول دي مان «إن النقطة الأساسية ليست هي فشل الرقص، ولا أن وصف شيلر الشعاري (أو الرعوي المثالي) للحرية الرشيقة على الرغم من القيود التي تقيدتها، وصف شاذ عن المألوف، فالتربية الجمالية لا تفشل على الإطلاق، بل هي تنجح نجاحا هائلا إلى حد أنها تغطي على العنف الذي يجعلها ممكنة».

(RR، ص ٢٨٩).

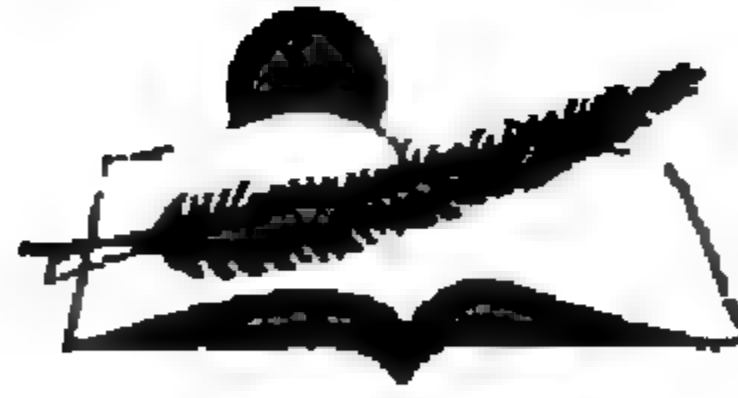
وتفكيك أيديولوجية العبقرية معناه أن نرى كيف نفذت مثل هذه الأفكار إلى مجالات أخرى يمكن أن تكون أكثر خطورة. إنه يكشف عن الطاقة المخترنة في اشتقاق الكلمة نفسها، أي عن علاقتها بالروح الحارس genius loci الذي يحمي الموطن والمنشأ، ويمكن بكل سهولة أن يترجم إلى أشكال من النزعات القومية الغيبية. والواقع أنه كان هناك أناس مثل هردر، لم يجدوا صعوبة في مراجعة أفكار كنت، لكي يضيفوا عليها جاذبية قومية ورومانسية مخالفة تماما لطبيعتها التنويرية. وفي كتاب «البلاغة والزمانية» يشير دي مان إلى الجدل الذي دخل فيه هردر مع هامان عن علم تفسير النصوص (الهيرمنيوطيقا) وأصل اللغة، وهو الجدل الذي طرحت فيه نقاط الخلاف الرئيسية من أساليب الفهم الرمزية والمجازية. وتسير رغبة

---

\* أوضح كانت ما يقصده «بنظائر analogies التجربة في فصل عسر من فصول كتابه النقدي الأكبر الذي سبقت الإشارة إليه (نقد العقل الخالص) وبين بتفاصيل مرهقة كيف تتلاءم الحدوس (أو الإدراكات الحسية) مع مقولة محددة بتدخل المخيلة التي توفق بين الحدس والمخيلة، من خلال هذه النظائر. انظر بالتفصيل كتاب المرحوم الدكتور محمود زيدان عن فلسفة كانت النظرية، أو كتاب المرحوم الدكتور زكريا إبراهيم عن كانت أو الفلسفة النقدية (المراجع).



هردر في تحويل اللغة إلى نوع من الأنطولوجيا الغامضة للروح القومية، جنبا إلى جنب مع الانحراف عن صرامة النقد الكانتي للمعرفة. ويواجه هذا الاتجاه «مقاومة من هامان تظهر مدى تعقيد المناخ الثقافي الذي سيدور فيه الجدل حول «الرمز والمجازية» (B1، ص ١٨٩). وأيديولوجية العبقرية هي في الحقيقة جزء مهم من هذا الدافع الرومانسي لتطبيع الفن واللغة في إطار منشئها ومصيرها القومي الأصلي. وربما يظهر كانت نفسه مشجعا لهذه القراءة عندما يلاحظ أن فكرة العبقرية قد تكون مشتقة من «ذلك الروح الخاص، الهادي والحارس، الذي يوهب للإنسان عند مولده، وتنشق هذه الأفكار بإيجاء منه» (KS، ص ٤١٩). ولكن هذا النص لا يعبر عن نمط تفكير كانت، وهو يتعارض بصورة واضحة مع مبادئ العقل النقدي الأساسية عنده. وقدرة الجمالي على فرض مثل هذا التأثير الصوفي الغامض على «ملكات» الفكر المستتير، تمثل موضوعا أساسيا يشغل دي مان باستمرار في كتاباته في العقد الأخير من حياته. وهو ينبهنا إلى أننا نخطئ خطأ كبيرا لو تعاملنا مع هذه الأمور على أساس أنها مشكلات هامشية أو مسرفة في التخصص، ولا تهم إلا قلة قليلة من الفلاسفة أو منظري الأدب، الذين يعدون على أصابع اليدين. «فالقوة السياسية للجمالي، ومدى تأثيره في الواقع، ينتقلان بالضرورة عبر مظاهره التعليمية (RR، ص ٢٧٣). وليس من المستغرب في ضوء هذه المزايم، أن تواجه أعمال دي مان بالعداوة الشديدة والمقاومة على أوسع نطاق.





## الفصل التاسع

### ما العبقرية الموسيقية؟

ولفرد ميلرز

إن أساس مملكة الله هو «نعم» خالصة، بوصفها (تمثل) قوى العالم القابل للانفصال. وأساس غضب الله هو «لا» خالصة، ومنها تنشأ كل الأكاذيب [ . . . ] وفي هذه المسألة التي تتعلق بحب الله وغضبه يمكن إدراك نوعين من النار. أولاهما هي نار الحب، حيث لا يوجد سوى الضوء، وهذا هو الذي يسمى بحب الله أو الوحدة التي يمكن إدراكها بالعقل. وثانيتهما هي نار الغضب التي تستمد من إمكان استقبال الإرادة المنبثقة، التي تتجلى من خلالها نار الحب. ونار الغضب هذه هي مبدأ الطبيعة السرمدية، ومركز حياتها الباطنة يسمى ظلاما وألما سرمديين، ومع ذلك فإن النارين لا تشكلان سوى مبدأ واحد.

يعقوب بيمة\*، مسائل ثيو صوفية (١٦٢٤)

عند مناقشة موضوع العبقرية، يتبين من طبيعة الموضوع الزلقة، أنه لا يتيسر للمرء أن يتوقع معرفة ما يتحدث عنه امرؤ آخر، والجذر اللاتيني للكلمة هو *genere* بمعنى يولّد، ينبج، يخلق، والجني الخرافي (في حكاية) المصباح، لو استطاع إنسان استدعائه لنشر ضوءا، وحقق «بطريقة لا يمكن تفسيرها»، وفي ومضة تخطف البصر، أغلى الأحلام وأشد الرغبات جموحا، وأعظم الآمال المنطوية على المخاطر. وفعل التوليد سحر، لأن الخلق وهو مصدر الحياة، هو السر المطلق. ولقد حول الإغريق القدماء هذا إلى أسطورة عن أورفيوس، الذي ربما كان يوما ما إنسانا حقيقيا

---

\* يعقوب بيمة (١٥٧٥ - ١٦٢٤) ثيو صوفي ألماني كان يؤمن بوجوب وجود الشر بجانب الخير (المترجم).

- كاهنا شامانيا لثراقيا\* - واكتسب بوصفه شاعرا ومؤلفا موسيقيا وعازف قيثارة وضعاً أسطوريا ، وأخذ بذلك يتحدى الآلهة بل الموت ذاته .

وتوجد في الأسطورة إمكانيتان متعارضتان وإن كانت كل منهما تكمل الأخرى : فقد يصبح الإنسان «أداة» يمكن عن طريقها أو طريقه أن تتجسد الروح المقدسة ، وقد يطمح الإنسان نفسه إلى مرتبة الألوهية مادام الفنان بحكم طبيعته صانعا ومبدعا شبيها بالإله الخالق . ولقد انحاز الإغريق القدماء - رغم وعيهم بالأخطار الكامنة في هذا - بوجه عام إلى جانب الخيار الثاني ، واضعين بذلك الأساس للمذهب الإنساني الأوروبي . بيد أن أوروبا المسيحية تراجعت مذعورة عن مثل هذه الجرأة المروعة . ولقد تمتعت امرأة مدهشة ورائعة هي الأم هلدجارد من بينجن - المولودة عام ١٠٩٨ بمقاطعة راينهسن ، والمشهورة دوليا بحلول منتصف القرن الثاني عشر بوصفها باحثة طبيعية وشاعرة ، وكاتبة مسرح ، ومؤلفة موسيقى وأيضا كقديسة ملهمة - تمتعت بمواهب ومهارات تبدو لنا شاهدة على العبقرية ، لأننا لا نستطيع تعليلها تعليلًا عقليا ، ومع ذلك فإنها هي نفسها لم تعط أهمية لهذه المواهب والمهارات ، بل قالت إنها «ريشة تحملها أنفاس الرب»<sup>(١)</sup> . وشبيه بذلك في القرن التالي الونسو العاشر ملك ليون وكاستيل ، الذي تألفت موهبته كشاعر ومؤلف موسيقى وربما كفلكي ورياضي ، كما تألفت في تأليف أو جمع أغانيه cantigas - وهي ترانيم إلى العذراء مريم في وضعها المتوازن بين الله والعالم ، والرجل والمرأة ، والروح والجسد - هذا الملك صور نفسه ، في المخطوطات المشرقة بهاء وجمالا في صورة أورفيوس الذي اتخذ هيئة الملك داود وهو يترنم بالزمائم ويدندن على قيثارة . وهو بصورته هذه لم يكن إنسانا طامحا في الألوهية ، بل مخلوقا ينشد أن يعود عودة أبدية إلى خالقه . وفي أواخر العصور الوسطى وبواكير عصر النهضة كان من الصعب ابتداء على مؤلفي موسيقى الكنيسة متعددة الأنغام أن يعتبروا أنفسهم مبدعين متفردين ، دع عنك أن يعتبروا أنفسهم عباقة . لقد انخرطوا بدلا عن ذلك في استيحاء واستكشاف وتحديد «قوانين» الكون كما كان يفعل الفلكيون والرياضيون الذين لم يتدرب الموسيقيون في الغالب على مهاراتهم .

---

\* الشامانية عقيدة لجماعة معينة من الناس يسكنون شمال شرقي آسيا ، وتقوم على مبدأ أن الأعمال الخيرة أو الشريرة للأرواح تتأثر فقط بقوة كهنتها وهم يسمون الشامان . أما لثراقيا فهي منطقة قديمة في شرقي هضبة البلقان (المترجم) .

ومع عصر النهضة اتجهت أوروبا مرة أخرى إلى المثل الأعلى اليوناني . والواقع أن عصر النهضة كان ميلادا جديدا ، ويرجع ذلك أساسا إلى أن قيمة تدين للعصور الكلاسيكية القديمة بقدر ما تدين للمسيحية . وعند الحد الفاصل ، في عام ١٦٠٧ ، يأتي أورفيوس مونتفيردي\* الذي يسعى في لحنه الجليل «Possento spirto» نحو الإنسانية وينجح في بلوغها . وعن طريق عبقريته كشاعر ومغن وعازف قيثارة ، يسعى كذلك أورفيوس مونتفيردي في لحنه الجليل «Possento spirto» إلى استدعاء قوى الظلام ثم ينتصر عليها باستخدام كل الوسائل الحسية البارة التي كان إنسان عصر النهضة قادرا عليها ، فيطلق من حنجرته تنويعات صوتية مذهلة في براعتها ، تضاعف منها أو تردد أصداؤها كمان مبهجة للحواس وأبواق مفرقة ، مدعومة بوفرة من الآلات المصاحبة التي تشمل بطبيعة الحال الآلات الوترية . غير أن انتصارات أورفيوس على الموت بعد استنقاذ أويريدس المتوفاة بسحر موسيقاه ، لم يكن إلا انتصارا ظاهريا . وفي هذا تقدير لشجاعة الإنسان البطولية التي لا تستطيع أن تلغي حقيقة اختلاف الإنسان عن الله بحكم كونه عرضة للزلل والفناء . وتحقق النهاية السعيدة فقط على مستوى التمني ، حين ينجز أبوللو إله الشمس عملية تحول جوهرية لأورفيوس الموقر ، الذي يطل من عليائه إلى أسفل وإلى الخلف ويرى أويريدس المتوفاة الآن مرتين ، بعد أن صارت فاتنة ، والصورة بطبيعتها وهم .

وربما تصور مونتفيردي أن بطله أورفيوس عبقرى على غرار نموذج اليوناني الأصلي ، ولكنه عرف أيضا أن أويريدس كانت تسمى الحكمة لأنها تحاشت غطرسه زوجها وادعاءه الألوهية . وقد علق مونتفيردي على بطله أورفيوس في رسالة شهيرة كتبها في عام ١٦١٦ بأنه أثار مشاعر الناس لأقصى حد ، لأنه «بساطة» كان رجلا ، كما كانت بطلته أريادني\*\* امرأة<sup>(٢)</sup> . لكننا قد نشك في أنه تقمص الكائنات

---

\* كلوديو مونتفيردي (١٥٧٦ - ١٦٤٣) مؤلف موسيقي إيطالي ، وأورفيوس هي إحدى أوبراته (المترجم) .

\*\* أريادني Ariadne هي في الأساطير اليونانية ابنة الملك مينوس ، أعطت ثيسوس الخيط الذي ساعده على الخروج من قصر التيه الذي ربض فيه الميناتور (الثور الوحشي المقدس) ، وقد اصطحبها معه وتزوجها ، لكنه هجرها فيما بعد . أما القصر فقد بناه ديدالوس للملك مينوس ، لكن مينوس سجنه فيه هو وابنه إيكاروس . واستطاع ديدالوس الهرب بأجنحة صنعها من الشمع ليطير بها (المترجم) .



التي أبدعها، لأنه ظل يعتبر نفسه مجرد «آلة» أو أداة قد يتجلى الإبداع من خلالها، وبعد ذلك فقط، في عصر الباروك\* المزدهر، أصبح غرور الإنسان وجرأته قوين أو متهورين بدرجة تكفي للتحلل من الميتافيزيقا ومن الوعد بالسعادة السماوية. وقصائد درايدن الاحتفالية الموجهة إلى القديسة سيسليا راعية الموسيقى، وتلحين هاندل\*\* لها - فضلا عن أوبرا الباروك الأوراتوريو بوجه عام - تعادل قوة العبقرية بالاكتمال المادي بل بالاكتمال الجنسي، فلو استطعنا الإيمان بدرجة كافية بما نحن مسيطرون عليه ماديا، فإن ذلك قد يكفي. وفي ذلك الوقت كان باخ وحده استثناء من هذا، مثلما هو استثناء لأشياء أخرى كثيرة. ذلك أنه بوصفه مؤلفا موسيقيا لاهوتيا بل صوفيا، بقدر ما هو إنساني النزعة، أعاد وضع الصياغة المسيحية لحكاية أورفيوس بأن جعل قوة العبقرية مساوية لانبلاج النهار في السماء، فلو عرفنا كيف نتيح له زيارتنا لفعل. لكن باخ كان ينتمي إلى زمن آخر كما كان أيضا، بالمعنى السطحي للكلمة، ميالا لاستخدام الأساليب العتيقة المهجورة. وبينما تطور المذهب الإنساني من الأوتوقراطية الراقية المنغلقة على نفسها إلى ما نسميه الآن بالديمقراطية، لم تعد القوة مسألة إلهام (قد يكون دينيا)، بقدر ما أصبحت نتيجة للتنوير العقلي لعامة الناس بصورة أساسية - لتوم وديك وهاري وحتى بالنسبة لكل جين ولكل جون. وتشيد صياغة جلوك\*\*\* لحكاية أورفيوس في عام ١٧٦٢ بصمود الإنسان الذي تخلص الآن من كل عقاب ميتافيزيقي. ولقد صار من الممكن في تلك الأيام تخيل نهاية سعيدة، والدليل على هذا أن كلا من أورفيوس وأويريدس لم ينتبهما الخوف من مواجهة حقيقة الموت التي لا علاج لها - وحاولا حل صراعهما الداخلي

---

\* الباروك كما جاء في معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبة، صفة مستمدة من الموسيقى والفنون التشكيلية، يتصف بها كل شعر مشحون بالزخارف اللفظية، واستعمال الصور الشعرية الغريبة، كما أن فيه قوة رغم عدم الانسجام في أجزائه وهذا اللفظ يطلق خاصة على شعر القرن السابع عشر بإنجلترا، وأوائل القرن الثامن عشر بفرنسا وإيطاليا (المترجم).

\*\* جورج فردريك هاندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) مؤلف موسيقي ألماني الأصل، حصل على حق الرعاية البريطانية واستوطن إنجلترا عام ١٧١٢، وله أكثر من أربعين أوبرا وعشرات السوناتات الدينية والأغاني المتنوعة (المترجم).

\*\*\* هو كريستوفر ويلبيالد جلوك (١٧١٤ - ١٧٨٧) مؤلف موسيقي ألماني تحول إلى أسلوب جديد في الأوبرا لمحاولة إصلاح هذا الشكل الموسيقي (المترجم).



بأساليب فنية اتجهت نحو شكل السوناتا الديمقراطي - لقد أصبح في إمكانها أن ترجع إلى هذا العالم ، وأن يتوافق زواجهما مع تأسيس النظام الاجتماعي الجديد المستنير. أما أن تلك اليوتوبيا هي في الواقع خدعة - فحتى الملوك والملكات والرؤساء وزوجاتهم يتحتم أن يهرموا ويموتوا - فذلك شيء يمكن تجاهله مؤقتا ، حيث إن الصالح العام مقدم على المصير الشخصي .

ورغم أن العبقرية لم يكن لها مجال كبير في المستويات التعليمية العليا لعصر التنوير، فربما تكون قد أثبتت أهميتها الشديدة بالنسبة لحياة أسست على المبدأ الديمقراطي ، وهذا هو الذي يشهد به أعظم «عبقرين» في التاريخ الأوروبي . ففي عام ١٧٩١ نجد أوبرا موتسارت الماسونية «الناي السحري» ، تعيد الحياة لنزعة جلوك التنويرية مع مدها بأبعاد ميتافيزيقية ، كما فعلت العقائد الماسونية بالقوة . وتعالج أوبرا الناي السحري لموتسارت ، مثلها في ذلك مثل أوبرا أورفيوس لجلوك ، محاولة واختبارا ، ولكن مايجري الآن اختباره ليس مجرد قدرة الإنسان على تحمل وتخيل الاكتمال المادي والأخلاقي التي أقرها المجتمع ، بل قدرة النفس الفردية أيضا - العقل والقلب - على استعادة الكمال الذي يتوقف عليه الإنجاز الخاص (والعام في النهاية) . والأمر الذي له دلالة أن المرأة عند موتسارت لها دور أساسي في العملية الإصلاحية ، بينما لم تكن كذلك بالنسبة لمونتفيردي .

ولقد آمن كل الناس ، ومازالوا على إيمانهم بأن موتسارت \* طفل عبقرى ، بل هو مثال للعبقرى الذي لا بد أن تكون مواهبه فوق مواهب البشر ، لأن كل شيء في فنه يبدو كأنه يتم «في غمضة عين» . والقصة المألوفة عن الطفل موتسارت الذي دون النوتة الموسيقية الكاملة للمزمور الخمسين من مقام الأليجرو\*\* ، بعد الاستماع إليها مرة واحدة - ربما لا تكون أكثر من عمل خارق للذاكرة السمعية بالنسبة لنا . ومع ذلك فهل يمكن أن تكون مجرد مسألة عقل وأذن يعملان عملا عقلانيا دون إتقان؟ ألا يجب أن تكون أيضا تجربة لحظية وحسية ، مثلها في ذلك مثل انفجار نغمة مفاجئة من بوق (كانت تصيب الطفل موتسارت بالإغماء) ، أو شذا الورد

\* اسمه فولفجانج أماديوس (١٧٥٦ - ١٧٩١) من أسرة موتسارت الموسيقية ، وهو نمسوي وزعيم المدرسة الكلاسيكية في فيينا (المترجم) .

\*\* في الأصل Allegri Miserere .

أو التريبت الرقيق لكف قطة؟ وعندما شبه موتسارت في عصره بالملك لم يكن ذلك لأنه كان مشغولا بالنعمة (الساوية) الفائقة للطبيعة - فهو بالتأكيد لم يعرف نفسه أنه مشغول بشيء من هذا - بل الأصح أن السبب في ذلك هو أن إنسانيته قد تحققت بصورة كاملة في الأصوات التي ابتدعتها أو استدعاها ونفخ فيها الحياة. ويشبه الكمال والإتقان التقني الخارق للمقطوعة الخفيفة\* للثلاثي الوتري رقم ٥٦٣ في كتالوج كوشل، يشبه في لحظيته الكمال الذي نلمسه في حل مسألة رياضية أو في عبقرية طفل لاعب للشطرنج، وإن كانت تختلف عنها في أن لحظاتها التي تقع خارج الزمن تشمل ذرى وأعماق سعادة الإنسان وعذابه. إن كماله ملك له، وهو كذلك كمال إنسانيتنا التي تحررت من التغير والنقص. وليس من قبيل المصادفة أن يتأرجح موتسارت بين «الكلاسيكية» و«الرومانسية»، فعقله المعجز من الناحية الموسيقية يعمل بطريقة حدسية مثل الطفل الحكيم والبدائي النبيل عند روسو. والواقع أن الخيال والعقل والبراءة والتجربة تتفاعل عنده وتتعاون تماما كما قال عنها بليك معاصر موتسارت.

وهذا هو السبب في أن القول المأثور المبتذل، بأن عشرة في المائة من العبقرية إلهام، وتسعين في المائة منها جهد - يتضمن قدرا من الحقيقة. وربما تمثل موتسارت - ولم يكتف بأنا يجمع - مؤلفاته في ومضة خاطفة، شديدة الحرص على أدق التفاصيل، ولكن حتى ذلك الجهد الشاق، حتى الصراع العنيف داخل نفسه، الذي جعل هذا ممكنا، كان رائعا: وقد اعترف هو نفسه بذلك فيما قاله عن مجموعة الرباعيات الوترية التي أهداها إلى هايدن\*\* (٣). والشيء نفسه يصدق على بيتهوفن بدرجة أوضح، فمخطوطات مدونات الموسيقى على العكس من جهود موتسارت المتسمة في وضوح بالبكارة أو بعدم وجود أي أثر للجهد، تكشف عن عذاب باطني يظهر في عمليات الشطب الوحشية والتعديلات الغاضبة المهتاجة والتصويبات المسعورة.

---

\* اسم المقطوعة هو Eflat Divertimento وكان Ludwig Von Koechel قد وضع كتالوجا عام ١٨٦٢ يضم أعمال موتسارت (المترجم).

\*\* فرانتز يوسف هايدن (١٧٣٢ - ١٨٠٠) مؤلف موسيقي نمسوي (المترجم).

ولقد رأى جوته - وهو أعظم شعراء العصر كما كان بيتهوفن\* أبرز مؤلفيه الموسيقيين - أن قوانين الطبيعة وقوانين النفس البشرية متصلة اتصالاً وثيقاً، إن لم تكن متطابقة. ومثل هذه النظرة «المورفولوجية» عن النمو البشري والإبداع الفني، والتي بمقتضاها يعمل كلاهما في منحنيات عضوية كاللؤلؤ أو يتفتح ويزدهر كالنبات، هذه النظرة ستبدو ظاهرة في الأسلوب الذي كان يعمل به بيتهوفن، وتشهد بذلك اسكتشاتهِ وتعليقاتهِ المسجلة. وقد كتب إلى الكونت برونشفيك عام ١٨١٤ يقول «إن عالمي في الهواء، فكما تدوم الرياح كثيراً، كذلك تدوم الأصوات، وكذلك أيضاً تدوم في نفسي». إن أفكاره الموسيقية يمكن أن تنتزع من الأثير، (وتلتقط) في الغابات وفي سكون الليل، وهي لا تتيح له الراحة، لأنها أصوات «تهدر وتحدث عندما تتحول إلى نغمات موسيقية، إلى أن تتمثل أمامي أخيراً في صورة مدونات (نوتات)»<sup>(٤)</sup>. ولو نظرنا في قطعة منها كذلك اللحن الختامي الذي وضعه للحركة الأولى للمقطوعة الثالثة من آخر سوناتا كتبها للبيانو (العمل ١١١)، فيمكننا أن نقول إن بيتهوفن، رغم أنه لم يكن يستطيع إنجاز ذلك التحول السحري للعاصفة إلى موسيقى إلا من خلال الصراع المحتدم داخل نفسه، فإن ماتولد في الموسيقى شيء آخر مختلف، وأعظم من العقل المبدع. إنها «المعرفة المطلقة للمطلق في حقيقته المطلقة» لهيجل، مستقلة عن أي شيء حدث لبيتهوفن، وإن لم تبد بشكل مسموع إلا من خلاله. وليست أزمة بيتهوفن الشخصية هي التي توجب «عقله بالدهشة والرغبة» بل ما أسماه هوبكنز\*\* «حركة المعنى» في سوناتته النبيلة التي أهداها إلى هنري بورسيل. وفي بعض الفواصل الموسيقية من ذلك المقطع الختامي، نجد أن الحركة الموسيقية هي

\* لودفيج فان بيتهوفن (١٧٧٠ - ١٨٢٧) يشبه بشيكسبير الموسيقي، تلقى دروسه الأولى في الموسيقى عن أبيه. له تسع سيمفونيات و عدد من السوناتات ومختلف المقطوعات الموسيقية المتنوعة، وأصيب بالصمم التام حوالي عام ١٨١٩ (المترجم).

\*\* هو جيرارد مانلي هوبكنز (١٨٤٤ - ١٨٨٩) شاعر إنجليزي أحرق معظم شعره بعد دخوله في طائفة الجزويت، فلم يتبق منه إلا القليل مما تم إنقاذه ونشر بعد وفاته، ولذلك لم يعرف على حقيقته إلا منذ خمسين سنة. اهتم بتحليل تجاربه الذاتية الصوفية تحت تأثير الشعراء الميتافيزيقيين، وعني بتصوير ذلك الشيء الوحيد، الأصيل، الغريب في الأشخاص والمشاعر أو في الطبيعة. ويتميز شعره بكثافة صورهِ وإيقاعاتهِ وغموضهِ والتباس معانيهِ وتعبيره الجياش عن الألم والإحباط والتمزق بين الشاعر ورجل الدين - أثر تأثيراً كبيراً في عدد من الشعراء الإنجليز في العصر الحديث، من أهمهم إليوت وأدوين (المراجع).



«الحرية في التطلع للمستقبل، والضرورة في الرجوع إلى الماضي»، وذلك حسب تعبير تسوكر كاندل في كتابه العظيم «الصوت والرمز»<sup>(٥)</sup>.

والحساسية الموسيقية، وفقا لما يذهب إليه تسوكر كاندل، ليست موهبة فردية، ولكنها إحدى خصائص الإنسان الأساسية. فالإنسان في الموسيقى لا يقدم تعبيرا عن شيء ما (مشاعره)، ولا يبني بناءات أو تركيبات مستقلة. إنه يبدع نفسه. وفي الموسيقى يتحقق القانون الذي يعرف به المرء أن نفسه حية في أنقى صورة. ولا شك في أن بعض الحيات «أفضل من غيرها»، لأن فيها من النفس المبدعة قدرا أكبر، ولم يحز إنسان قط قدرا أكبر من النفس من بيتهوفن، ولا أظهر إنسان قدرا أكبر من الفكر في عملية إبداعها. وسواء أكان رأي تسوكر كاندل صالحا أم غير صالح للتعبير بوجه عام عن طبيعة الموسيقى، فإنه ملائم لملاءمة دقيقة لعبقرية بيتهوفن. ورغم أن هذا المؤلف الموسيقي لم ينظر لفكرة الموسيقى، ولم يكن في حاجة إلى ذلك، فقد صرح ببعض التصريحات التي تؤيد هذا الرأي.

ومن أهم (هذه التصريحات) ذلك الحديث الطويل الذي سجلته بتينا برنتانو عام ١٨١٠، وهي سيدة شابة رومانسية تعتبر عادة مصدرا غير جدير بالثقة، وذلك لأنها كانت صاحبة صالون أدبي تتردد عليه كبار الشخصيات، كما كانت ذات خيال غزير الشطحات. ومع ذلك فيبدو أن النص الذي نقتبسه هنا فيه قدر من الصدق، ولابد أنه - كما يلاحظ ثاير \* Thayer - قد ضم بعضه إلى بعض من ملاحظات دونتها في ذلك الوقت. يقول بيتهوفن وفقا لما سجلته بتينا:

«تمنحنا الموسيقى مشاعر (الأمل) والتوقع، وتوحي إلينا بمعارف سماوية. والجزء الذي يدركه العقل منها عن طريق الحواس، هو تجسيد للمعرفة العقلية. ورغم أن العقل يحيا عليها كما نحيا على الهواء، فهي شيء مختلف نعجز عن إدراكه عقليا. ومع ذلك، فكما تزودت النفس بغذاء الموسيقى، ازداد استعداد العقل للتعاطف السعيد معها. غير أن القلة هي التي تتمكن من بلوغ هذه الدرجة، فكما يتزوج الآلاف من أجل الحب دون أن يتجلى الحب قط لهذه الآلاف، رغم أنهم جميعا يمارسون فن الحب،

---

\* ألكسندر هويلوك ثاير (١٨١٧ - ١٨٩٧) مؤلف ودبلوماسي أمريكي، كرس نفسه لدراسة كل أعمال بيتهوفن (المترجم).



فإن الآلاف يتعاملون مع الموسيقى دون أن تتجلى لهم . [ . . . . ] إن كل ابتكار حقيقي هو تقدم أخلاقي . والخضوع لهذه القوانين الغامضة بحيث يتم عن طريقها ترويض عقل الإنسان وهدايته حتى تتدفق تجليات الفن هذه ، هو المبدأ القويم للفن . والذوبان في تجلياتها هو تكريس منا للقوة الإلهية المقدسة التي تمارس تأثيرها في هدوء في ثورة العناصر الشرسة ، وبذلك تضيف على الخيال أقصى قدراته على الفاعلية . ولهذا فإن الفن يمثل دائما القوة المقدسة ، والعلاقة التي تربط الناس بالفن هي الدين ، فما نحصل عليه من خلال الفن يأتي من الله ، كما أنه إلهام سماوي يحدد هدفا للملكات والقدرات البشرية ، وهو هدف نستطيع أن نبلغه»<sup>(٦)</sup> .

وهكذا تدمج رواية بيتهوفن قطبي التناقض في العبقرية الأورفيوسية التي تهبط من عل ، ولكنها قد لا تتجسد إلا في صورة بشرية . ثم يستطرد في ملاحظاته المهمة فيعترف :

«بأننا لا نعرف ما الذي يمنحنا المعرفة . فالبذرة المغلفة بإحكام تحتاج إلى التربة الرطبة المشحونة بالكهرباء الدافئة كي تبرعم ، وتفكر ، وتعبر عن نفسها . والموسيقى هي التربة المشحونة بالكهرباء التي تحيا فيها الروح ، وتفكر ، وتبتكر . والفلسفة تنطلق من روح الموسيقى المكهربة وحاجتها الشديدة إلى تأسيس كل شيء على مبدأ واحد تليها الموسيقى . ورغم أن الروح لا سلطان لها على ما تبدعه من خلال الموسيقى ، فهي مع ذلك تفرح بعملية الإبداع . بهذا يكون كل إنتاج أصيل في الفن إنتاجا مستقلا وأكثر قوة من الفنان ذاته ، ويرتد إلى القوة الإلهية حين يتم إنجازه ، ولا يرتبط بالناس إلا بقدر ما يشهد على القوة المقدسة التي يكونون هم الوسيط (الذي تتجلى من خلاله) . والموسيقى تربط الروح بالتناغم . وكما أن الفكرة المعزولة تشعر بأنها مرتبطة بكل الأشياء التي تتصل بالعقل ، فكل فكرة في الموسيقى ترتبط كذلك ارتباطا حميما وبصورة لا تتجزأ بالتناغم الشامل بأكمله ، و هو (الحقيقة الكلية) الواحدة . إن كل ما هو مشحون بالكهرباء يحفز العقل للإبداع المتدفق الجياش ، وأنا مكهرب بالفطرة»<sup>(٧)</sup> .

في هذه الفقرة الرائعة يخاطر بيتهوفن بتجاوز عملية الديالكتيك (الجدل) الهيجلي ، وتخطي تصور جوته للشكل «المورفولوجي» ، وهو إذ يمد الاستعارة إلى مجال الكهرباء ،

يسبق أحدث النظريات عن طبيعة العقل البشري . وهناك ما يوحى بالرهبة في حقيقة أن بيتهوفن باستخدامه إحدى كلمات عصره الأساسية التي أسىء فهمها حينئذ ، كان يلمح بطريقة تنبئية إلى حقائق تأملية بدأنا الآن بالكاد في إدراك معانيها . لقد تولد إعلاؤه من «شقاء الوعي» ، والصلات الوثيقة بين تعريف هيجل للروح ورأي «تسوكر كاندل» عن عملية الإبداع الموسيقي ، وجدلية الفكر الموسيقية في أعمال بيتهوفن (خاصة أعماله المتأخرة) ، كل هذا لا يمكن أن يكون أمرا عرضيا .

لقد تخلص بيتهوفن من نير الذوق الكلاسي والانضباط المسيحي لينجز بناء مركبا من العقل والخيال ، ربما يكون أشد إبهارا حتى مما أنجزه موتسارت – وربما يكون نوعا من اقتران السماء والجحيم والحمل والنمر الذي تحدث عنه بليك . وهناك معنى للقول بأنه ربما يكون أعظم مؤلف موسيقي «عصري» ، حيث إن «أشكاله» – على الأقل ابتداء من الرباعيات (العمل ٥٩) وما يليها – تتجاوز عملية الصيرورة والتقدم في الزمن لتعانق الآفاق المستقبلية البديلة<sup>(٨)</sup> ، كما تعانق «الاعتراف الكلاسيكي» الذي لا يخلو من الدعابة ، بالأساليب الأخرى الممكنة للتجربة» . وقد كان «تفسير» بيتهوفن لرؤيته المتزامنة لآفاق المستقبلية البديلة هو أنه أبدع ما أبدعه وهو في الحالة التي سماها حالة «الانتشاء» ، نظرا إلى أنه كان في أثنائها أداة للروح القدس ، ولم يكن متلقيا سلبيًا لها ، حيث إنه كان في اللحظة نفسها مسلوب اللب وسالبه . ومن الطريف أن أينشتاين العالم العظيم في ميدانه عظيمة بيتهوفن في الموسيقى قد ذهب إلى أن السر هو غارس بذرة كل فن وعلم صادق : «إن معرفتنا بأن ماهو مستغلق علينا يوجد وجودا حقيقيا ويتجلى بوصفه أسمى حكمة وأنصع جمال ، وأن ملكاتنا المتبلدة لا يمكن أن تستوعب منه إلا أكثر صوره بدائية هذه المعرفة ، هذا الشعور ، هو لب التدين الحقيقي»<sup>(٩)</sup> . وفي ضوء هذا تكون عبارة بيتهوفن التي قال فيها إنه دون آخر ثلاث سوناتات للبيانو دون توقف أثناء العمل في حركات القداس المهيّب Missa Solemnis عبارة خالية من المعنى ، رغم أن هناك ما يبرر القول بأن السوناتات قد شغلته طوال حياته .

ولقد ظل بالمثل يكدح أربعة أعوام في تأليف القداس ، ومع ذلك فإن عظمة سلمه الموسيقي وإحكام بنائه – بما في ذلك ما نميل إلى تسميته بالتفاعلات المركبة «بطريقة لا تصدق» بين الموضوع الدال motif والفكرة الرئيسية theme والإيقاع

والتناغم - يدلان يقينا على وجود مبدأ للتأليف (الموسيقي) وراء نطاق الفهم العقلي .  
وهناك ما يرجح صدق هذه الدعوى ، إذ نجبرنا شندلر\* عن زيارته لبيتهوفن قرب  
نهاية أغسطس من عام ١٨١٩ فيقول :

«بلغت منزل الأستاذ في مدلنج Mödling يصحبني الموسيقي يوهان  
هورتسالكا ، [ . . . ] وكان ذلك في الساعة الرابعة من بعد الظهر . وحالما  
دخلنا نُبْنَا أن خادمتي بيتهوفن قد هربت في صباح اليوم نفسه ، إذ حدث بعد  
منتصف الليل بقليل مشهد أزعج كل سكان البيت ، ذلك أن الخادمتين غلبهما  
النعاس بسبب ما أصابهما من الإرهاق من انتظار سيدهما ، وصارت الوجبة التي  
أعدت له غير صالحة للأكل . ومن غرفة الاستقبال ومن خلف باب مغلق  
سمعنا الأستاذ يغني غناء صاخبا ، وهو يضغط على النغمة المتكررة ، للحن  
ديني . [ . . . ] وبعد الإنصات بعض الوقت إلى هذا الصوت المخيف الذي  
يكاد يث الرعب في النفس ، كنا على وشك الانصراف عندما فتح الباب ووقف  
بيتهوفن أمامنا تطل من عينيه نظرة وحشية مفزعة . لقد بدا وكأنه قد خرج منتصرا  
من صراع بين الحياة والموت ، وفي صحبته حشد كامل من البارعين في فن مزج  
الألحان (الطباقي) ، خصومه الثابتين» (١٠) .

ولا يمكن أن يكون هذا الصراع المميت موضع نقاش ، رغم أن البارعين في مزج  
الألحان (الكونترابونتيون) لم يكونوا خصوما تافهين لبيتهوفن ، لقد كانت المعركة على  
الأصح بين يهوه وموسى «كمن له بليل» ، بين يعقوب والرب الذي «معه تصارع حتى  
بزوغ الفجر»\*\* ، بين يسوع بليك (ويسوع بيتهوفن) بوصفه الخيال البشري ، وإبليس  
بوصفه الملاك الساقط والسر المرعب\*\*\* ، أو الحيوان المتوحش الذي قد يتحتم على  
النفس أن تدفن في جوفه وفقا لما ذكره القديس يوحنا صاحب الصليب\*\*\*\* ويبدو  
بيتهوفن المهتاج ، الخارج من صراع خبيء إلى ضوء النهار ، يبدو كأنه هو التشخيص

---

\* أنتون شندلر (١٧٩٥ - ١٨٦٤) ألماني الجنسية ، كان قائدا لفرقة موسيقية وصديقا حميما لبيتهوفن  
ومؤرخا لسيرته (المترجم) .

\*\* راجع سفر التكوين الإصحاح ٣٢ الآيات ٢٤ إلى ٣١ (المترجم) .

\*\*\* mysterium horrendum

\*\*\*\* شاعر صوفي إسباني وقديس (١٥٤٩ - ١٥٩١) (المترجم) .



المجسد لإنسان جوته نصف الإلهي (الدايموني)، أو كأنه واحد من تلك الكائنات التي يظهر أن «طاقة هائلة تنطلق منها، وأنها تمارس قوة لا تصدق على كل المخلوقات، بل في الحقيقة على كل العناصر. ومن ذلك الذي يستطيع أن يدرك مدى ما يمكن أن يصل إليه مثل هذا التأثير؟». لقد بدا لجوته الشاب أن هذه القوة لا تكشف عن نفسها إلا في التناقضات: فلم تكن بشرية ولا إلهية، لم تكن ملائكية أو شيطانية، وإنها كانت «مثل المصادفة، لأنها لم تشر إلى أي نتيجة، ومثل العناية الإلهية، لأنها دلت على الترابط والوحدة. لقد بدا أنها قادرة على النفاذ في كل ما يحيط بنا، وأنها قادرة على التحكم في العناصر الأساسية لوجودنا، مقلصة الزمان ومعددة المكان»<sup>(١١)</sup>.

ومثل هذه القوة قوة شامانية\*، على النحو الذي كانت عليه قوة أورفيوس الأصلي، وهي تتضمن، وتحوي المعنى الأساسي لكلمة daimon اليونانية التي حُرِفَتْ إلى demon\*\* حين اتجهت مسيحية العصور الوسطى - التي أساءت الظن بالتملك الجسدي - إلى تحويل الأرواح الحارسة daimons إلى صور مضحكة صادرة من طبائعنا الدنيا، مسلحة بشوكات تعذب بها نفوسنا الساقطة، ومهددة لما يكمن فينا من إمكانات أو طاقات مقدسة. وبالروح نفسها أفسح المبدعون لطقوس الأقنعة المسرحية في عصر النزعة الإنسانية في القرن السابع عشر - أفسحوا المجال لإحياء مسرحيات الساتير\*\*\* غير المقنعة لمجرد إثارة الضحك على العناصر البدائية

---

\* الشامانية ديانة تعتنقها شعوب معينة في شمال آسيا مبنية على الاعتقاد بأن العالم أرواح خيرة وأرواح شريرة، لا يستطيع أحد أن يباشر نفوذه أو سيطرته عليها سوى كهنة هذه الديانة. والمعنى أن هذه الفقرة تؤدي وظيفة الرعاية والحماية التي يقوم بها الكاهن أو الساحر نحو المؤمنين به (المترجم).

\*\* الكلمة الأولى daimon بمعنى نصف إله أو الروح الحارس في الميثولوجيا الإغريقية، كما كان هو الموجه الباطني لسقراط. أما الكلمة الثانية deimon فهي التي تدل على الشيطان في اللغات الأوروبية الحديثة، وفي الديانات السماوية وبعض الأديان القديمة (المراجع).

\*\*\* الساتير إله من آلهة الغابات عند الإغريق، يبدو في هيئة إنسان شبيه بالماعز ويتميز بإغراقه الشديد في شرب الخمر والانغماس في التبذل والملذات، والمسرحية الساتيرية نبتت جذورها في الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس وكانت شخصياتها مقنعة، يجمع شكلها بين الإنسان والحيوان. فالوجه إنساني والذيل ذيل حصان، وأرجلها أرجل ماعز ورقصها صاخب، وتعبيرها الحركي واللغوي خليع بذيء، أما عن المسرحية المقنعة فكانت تتألف من شخصيات مقنعة ومتنكرة، تشترك في موكب رمزي وتنشد الأغاني حيناً وتلقي الخطب الأدبية حيناً آخر. وقد ازدهرت في بلاط الملوك بغرب أوروبا منذ عصر النهضة (المترجم).



لوجودنا، على أساس أنها لا تناسب فردوسنا الأرضي المزعوم. ولكن بيتهوفن شأنه في ذلك شأن جوته وريلكه\* توصل للاعتقاد بأنه لو هجرته شياطينه، فربما هجرته ملائكته أيضا، وإلى التسليم بأنه لو كان الاستحواذ الدايموني daimonic possession نوعا من الجنون، فربما يكون كذلك هو قمة الصحة العقلية، حيث إن احتواء المبدأ الهدام مع المبدأ البناء هو السبيل الوحيد الذي يمكن أن يعطينا الأمل في تحقيق الكل. والسعادة، وفقا لما يذهب إليه أرسطو، هي الأيديمونية التي «تباركها روح حارسة خيرة»\*\*. وإيروس هو دايمون (نصف إله)، كما أن الطبيعة، مثل نمرة بليك، هي نفسها دايمونية وديناميكية. وإنكار الدايمون يجعلنا متواطئين - كما يقرر رولوماي - «وفي وصف المبدأ الهدام»<sup>(١٢)</sup>. ويؤدي إلى فظائع بشعة كتلك التي ارتكبت في معسكرات الموت التي أقامها هتلر وستالين، وإلى الاضطهادات العرقية (التي نشهد جرائمها) في العصر الحاضر، في قرننا المستنير استنارة واضحة.

لقد قال جوته نفسه عن بيتهوفن «الدايموني» إنه «ينبغي أن يكون السؤال عما إذا كان كلامه صادرا عن وجدان أو عن معرفة مسألة غير ذات أهمية، لأن الآلهة هنا منهمكة في العمل ونثر بذور الإلهامات المنتظرة في المستقبل، ولهذا ينبغي أن تنحصر رغبتنا الوحيدة في أن تزدهر هذه البذور وتتمو دون إزعاج [...] إن عبقرية تضيء طريقه، وكثيرا ما يسطع نورها الغامر عليه كما يسطع البرق، بينما نقبع نحن في الظلام ولا نكاد ندري من أي اتجاه سيطلع علينا النهار»<sup>(١٣)</sup>. والغريب أن جوته - الذي كان هو نفسه دايمونيا اعترف عام ١٨١٢ بعد اللقاء في «تبليتز» بأنه لم يلتق أبدا

---

\* هو الشاعر الألماني ماريا رينيه ريلكه ولد في النمسا عام ١٨٧٥ وتوفي عام ١٩٢٦، وهو شاعر صوفي ووجودي - قبل الوجودية بكثير - يزخر شعره التأثيري بالأسرار الباطنية والكونية والرموز المكثفة الحية. من أهم أعماله السوناتات إلى أورفيوس ومراثيات دونيو وكتاب الساعات، وبجانب رائعته الثرية «مذكرات ماله لوريدز بريجه» (المراجع).

\*\* في الأصل ترد الكلمة اليونانية أويدايمونيا Eudaimonia، ومعناها الحرفي هو الروح الطيب أو الحالة الباطنية الطيبة الراضية المعتدلة، التي يحياها الإنسان السعيد الفاضل الذي تفتحت قواه النفسية والجسدية فاستطاع أن يسعد نفسه وغيره، بحيث يجني من ذلك تقدير المعاصرين وتمجيد اللاحقين - والأويدايمونية مذهب أخلاقي يجعل السعادة هي الدافع والهدف لكل مسعى بشري. ومن القائلين به في العصر القديم سقراط وأبيقور، وفي العصر الحديث سبينوزا وليبنيز وشفستبري وفويرباخ وسيدجويك وسبنسر وبالأخص بتام وأصحاب المذهب الاجتماعي في المنفعة والسعادة، ومبدؤهم هو أعظم قدر من السعادة لأكثر عدد من الناس (المراجع).

إنسانا يفوق بيتهوفن في قوته الباطنية الهائلة - الغريب أنه أحس في شيخوخته بالارتياح من بيتهوفن ، كالارتياح الذي يحتمل أن يكون قد أصابه من فاوست . وقد اعتبر السيمفونية الخامسة عملا مدمرا بما يكفي لتهديد المدنية ، ولم يكن ليستطيع - بصرف النظر عن الغضب الإلهي المتجسد في ضراوة القداس المهيّب (Missa Solemnis) - أقول إنه لم يكن ليستطيع الإحساس بالصفاء السماوي في إحدى ترنيمات هذا القداس حين يهيم الروح القدس في حنان ورقة في الأعالي على هيئة كمان منفرد ، وتأنيب بيتهوفن الشديد لخادمتيه المهملتين اللتين استسلمتا للنوم بدلا من إطعامه ، في الوقت الذي كان فيه محصورا في معركة مميتة ، هذا التأنيب الشديد ، ربما بدا لجوته المبجل تجديفا ، لاسيما أن سؤال بيتهوفن « ألم يكن في إمكانكما أن تسهرا ساعة واحدة؟ » كان ينطوي على أكذوبة ، لأن الساعة الواحدة كانت في الواقع خمس ساعات أو ستا! ومع ذلك ، فلو جعلنا المسيح مساويا للخيال الإنساني كما فعل بليك ، لقلنا إن سؤال بيتهوفن لم يكن تجديفا على الإطلاق . وليس هناك فنان استطاع أن يتفوق على بيتهوفن في إثبات أن كلمة التجربة experience قد نشأت عن الكلمة اللاتينية ex periculo التي تعني من أو عن الخطر *peril* \* . فلقد عانى في سوناتا «هر كلافير» وفي «القداس المهيّب وثيق الصلة بها ، تجربة الصلب وصاح «إلهي إلهي . . لماذا تخلّيت عني؟» \*\* وكانت خشية بيتهوفن من الله تماثل خشيته من الفعل الخلاق ، كما يقرر ذلك روبرت دونكان إذ يقول :

«إن يهوه [ . . . . . ] يعلن أنه هو رب الحسد والانتقام والغضب . وإذا كان العقل يجزع من هذا ، فإن حسنا الأسطوري والشعري الأعمق يعترف ويرحب بالحقيقة الكامنة في إعلان الابن بأن هذا الأب الحانق هو ذاته أول أقنوم للمحبة ، كما أن الفراغ (العماء) أو اللجة العميقة المتسعة هي أول أقنوم للتكوين . والشاعر أيضا كالابن في أسطورة الحب أو التكوين هذه ، وعليه أن يغوص في أعماق طبيعته

\* experience بمعنى تجربة وكلمة *peril* بمعنى التعرض للخطر ، وكلمة *periculo* هي الأصل اللاتيني لهذه الكلمة (المترجم) .

\*\* هذا نص إنجيلي ورد في إنجيل متى ٢٦ : ٤٦ هكذا «إيلي ، إيلي ، لم شبقنتني؟» أي : إلهي ، إلهي لماذا تركتني؟ . . كما ورد في إنجيل مرقس ١٥ : ٣٤ على هذا النحو «ألوى ، ألوى ، لم شبقنتني؟» ونرجو أن يلاحظ القارئ الكريم أن هذه الأقوال والعبارات في هذا الجزء وما سبقه من المقال ، ترد في سياق مسيحي خالص يقتضيه تفسير المؤلف لعبقرية بيتهوفن تفسيرا دينيا (المترجم) .

الحقيقية، وفي العناء أو الغضب الأبوي، حتى يكابد طبيعته. وفي هذا السر الغامض للفن، يمكن أن تكون صرخة الابن المستغيث بالأب هي أيضا صرخة الفنان الذي يستغيث بالشكل الذي يخضع له<sup>(١٤)</sup>.

هذا المعنى يصبح الفنان عند بيتهوفن إلها بتلقيه الروح القدس، وهو إدماج لمظهرين متعارضين - وإن كانا متكاملين - للعقيدة الأورفية، أوجزه بدقة وليم هـ. جاس، الذي كتب يقول:

«حين تنطلق العاصفة الحقيقية الملهمه، فإنها لا تؤثر في جون جيرك\*، وإنما تؤثر في عبقري. إنها مهياة لذلك، وكأنها الحرب الخاطفة\*\*، كما أنها تمثل خاتمة حياة ملتزمة محسوبة الخطوات، وإذا استغرينا اختيار الآلهة لصوت شديد الامتلاء جبار الحنجرة، فإنه علينا أن نتذكر أن اختيارها لمثل هذه الحنجرة الذهبية في كل مرة، هو الذي يجعل منها آلهة»<sup>(١٥)</sup>.

لا عجب إذن من أن يتسم فن بيتهوفن وحياته وموته بالتجانس على نحو فريد. وتشبه رواية أنسلم هاتنبرنر - التي يكثر اقتباسها - عن لحظة الموت أن تكون أمثلة لها دلالتها على حياة بيتهوفن الخلاقة. مشهد مغطى بالثلوج، حشجة الموت في حلق المؤلف الموسيقي، قصف الرعد الذي يصم الأذان، شرارة البرق التي أضاءت حجرة الموت «بضوء موحش». وأمام هذه الظاهرة الطبيعية غير المتوقعة رفع بيتهوفن يمينه، وكور قبضته بشدة، وتطلع إلى أعلى لعدة ثوان بوجه متجهم متوعد كأنه يقول «إني أتحداك يا قوى الشر». ثم توقف قلبه في سكون مطلق<sup>(١٦)</sup>. ولقد أكدت تقارير الأرصاد الجوية هذه الظروف الطقسية الشاذة. وكان جوته مصيبا في افتراضه أن العبقري الدايמוني الخارق (الذي تتلبسه روح مقدسة)، ربما يكون لديه قوة، مسيطرة «لا تصدق على كل المخلوقات، بل على كل العناصر». ووجهة نظر تسوكر كاندل التي ترى أن الموسيقي «يبدع ذاته» تثبت بصورة مذهلة أنها صحيحة بالنسبة لبيتهوفن بالمعنى الحرفي وبالمعنى الفلسفي معا (إن أداء التأليف الموسيقي أشبه ما

---

\* لعل هذين الاسمين أن يكونا كناية عن أي إنسان كان، بمعنى أن عاصفة الفن الحقيقية لا تضرب إلا العبقري (المراجع).

\*\* إشارة إلى تعبير الحرب الخاطفة (كالبرق) Blitzkrieg الذي كان يطلقه النازيون خلال الحرب العالمية الثانية على هجماتهم الكاسحة التي كان مآلها الخراب لهم ولغيرهم (المراجع).



يكون بأداء الحياة الإنسانية . [ . . . . ] ويمكن أن يقارن موت إنسان باللحظة التي يتوقف فيها لحن عن «النمو» ويدخل ضمن الوجود الواقعي). ولو فكرنا في عمل بيتهوفن الذي أنجزه في كل حياته على أساس أنه تأليف موسيقي متنام - وهو كذلك بالفعل - فمن الصعب إنكار أن لحظاته الأخيرة على الأرض وموته في عالم مكسو بالثلج ، مصحوب برعد بروميثيوس ، و«برق جوته» ، إنما يعيد قصة موسيقاه منذ الأعوام الأولى المبكرة وحتى النهاية .

وفي الخطبة الجنائزية المهيبة التي ألقاها جريلبارترز\* قطعة تلخص معرفتنا بيتهوفن بوصفه أداة للقوى الكونية . . والطاقة الإلهية المقدسة :

«كان فنانا ، ومن ذا الذي يمكن أن يقارن به؟ وكفرس البحر الذي يندفع عاصفا في طول المحيطات وعرضها ، راح وهو يسبح فوق حدود فنه . . ومن هديل الحمام إلى قصف الرعد ، من أرق تمازج ممكن بين وسائله الفنية إلى النقطة الموحية بالرهبة ، حيث يندمج ما تشكل بوعي في العنف الجامح لقوى الطبيعة الجياشة . كل هذا عاجله معالجة كاملة ، وكل هذا قام به بغير جهد . وأي إنسان يأتي بعده لن يكون قادرا على مواصلة السير على طريقه (إذ سيكون عليه) أن يبدأ من جديد ، لأن سلفه انتهى آخر الأمر عند النقطة التي كان على الفن نفسه أن ينتهي عندها» (١٧) .

والحق أنه لا يوجد خليفة حقيقي لموسيقى الحقة الثالثة من إنتاج بيتهوفن . وكان شوبرت\*\* ، معاصره الأصغر قليلا منه في السن مع موتسارت بالطبع ، أعظم عبقرى فطري في الموسيقى ، كان يدون وهو لا يزال بعد صبيا يافعا أغاني ملهمة على ظهر قوائم الطعام ، وإن كان هناك شك في ذلك . وكانت حياته أقصر من حياة موتسارت ، ومع ذلك فإنه عندما أبدع روائعه المعجزة بحق في أواخر سني حياته ، لم يجد نفسه في حاجة إلى أسلوب موتسارت أو بيتهوفن العقلي ، لأن آخر ثلاث سوناتات بيانو كتبها والخماسية

---

\* فرانز جريلبارترز (١٧٩١ - ١٨٧٢) أكبر شاعر مسرحي نمسوي ، جمع في إنتاجه بين الشكل الكلاسيكي المكتمل والتجربة الفردية المسرفة في الاكتئاب والتمزق . من أهم أعماله المسرحية : الجد سافو ، الفروة الذهبية (ثلاثية) الخادم الأمين لسيدة ، ميلوزينا (أوبرا) ، الحلم حياة ، ويل لمن يكذب (ملهارة) ، أمواج البحر والحب ، يهودية طليطلة ، وذلك عدا أشعاره ونقده ومذكراته . ولمسرحيته سافو ترجمة عربية قام بها الدكتور باهر الجوهري (سلسلة المسرح العالمي بالكويت) (المراجع) .

\*\* هو فرانز بيتر شوبرت مؤلف موسيقي نمسوي (١٧٩٧ - ١٨٢٨) (المترجم) .



الوترية الجليلة من مقام سي، كشفت عن الصياغة العقلية الوحيدة الملائمة لضروراتها التخيلية، ولا شك في أن التمكن التقني فيها - وإن زاد في «رومانسيته» على موتسارت وبيتهوفن ولم يقل مع ذلك عنهما كمالا - هو لب عبقرية شوبرت.

وفي العصر الرومانسي بالمعنى الدقيق يصبح العبقرى حليفا للجنون بمعنى أقرب إلى المعنى الإكلينيكي. وشومان\* هو الحالة النموذجية، إذ تقوم براعته على قدرته على «إسقاط» أحلامه وكوابيسه على مسامع منضبطة بصرامة، وإن لم تمنع تحوله رغم ذلك إلى الجنون بصورة ملموسة. ولقد سيطر شوبان\*\* على فرط الحساسية العصبية عنده بالتقيد الكلاسيكي الذي فرضه على ألحانه المفعمة بالشوق وإيقاعات الرقص المتموجة، والتكوينات الجزلة المنسوجة بطريقة حسية. أما بالنسبة لليست\*\*\*، فقد كان مظهر العبقرية عنده شكلا من أشكال التمثيل المرتبط ببراعته الأسطورية كعازف للبيانو. ولعل وصف إنسان بأن لديه وعيا ذاتيا بعبقريته أن يكون نوعا من التناقض في الحدود، ولكن لا ريب في أن قصيدة ليست السيمفونية عن قصة أورفيوس - وليست من أفضل أعماله - تصور الأسطورة بطريقة رومانسية وعاطفية شديدة، وتقدم أورفيوس كبطل في قصة سينمائية على طريقة هوليوود فيما بعد، مع مجموعة من الآلات الوترية التي تضارع جوقة سماوية في نهايتها. ولذلك فلا عجب في أن تكون عبقرية ليست أعظم وضوحا عندما يعبر صراحة عن (تجارب) سيرته الذاتية، ويعرض حياته الباطنية بأسلوب مسرحي استعراضي، ولكن بإيمان واقتناع كاملين - كما هي الحال في سوناتا البيانو العظيمة ذات الحركة الواحدة.

لعل من الأمور المشوقة إلى حد كبير أن هذه الأعمال (التي ذكرناها) كانت تستبق من وجوه عديدة أساليب التأليف الموسيقي الناضجة للرومانسي الأصل المغرور

---

\* روبرت شومان (١٨١٠ - ١٨٥٦) مؤلف موسيقي ألماني (المترجم).

\*\* فردريك فرنسوا شوبان (١٨١٠ - ١٨٤٩) مؤلف موسيقي وعازف بيانو من أب فرنسي وأم بولندية، استقر في باريس عام ١٨٣١ وصادق الكاتبة الروائية جورج صاند (المترجم).

\*\*\* فرانز ليست (١٨١١ - ١٨٨٦) عازف بيانو ومؤلف مجري الجنسية، درس في فيينا وفي باريس. ومن بين أعماله الكثيرة الجديرة بالذكر: سيمفونياته وقصائده السيمفونية والسوناتات ومقطوعات للبيانو والرابسوديات المجرية (المترجم).

فاجنر\*، الذي اعتبر نفسه - إلى حد يمكن تبريره - خليفة بيتهوفن، وتبنى وجهة النظر «الدايمونية» إلى الحياة ونماها، ليتتهي بعد ذلك بإنكار عظيم للذات وبأفول الآلهة أكثر من تمجيدها. ونحن نتقبل فاجنر كشاعر عبقرى متجول، تحقق تقنيته بثناء أغراضه التخيلية. ومن المرجح أيضا أن نتقبل بروكنر\*\* كشاعر منشد متجول، لم تكن موهبته مكافئة تماما لعبقريته، ولو أن هذا في رأي البعض يجعل موسيقاه أكثر إثارة. لكن من الصحيح على وجه الإجمال أن نقول إن العبقرية الموسيقية ذات الرؤية الكشفية والكوارثية\*\*\* قد انتهت كما بدأت بيتهوفن، وأن ذلك الزحف التدريجي لموجات التصنيع على أوروبا القرن التاسع عشر، قد أثبت عداءه للشعراء المنشدين الجوالين ولأصحاب الرؤى الحالمة، وذلك كما توقع بليك. وفي الإمبراطورية الثانية التي كرسَتْ نفسها للتجارة دفع أوفنباخ\*\*\*\* بأورفيوس فوق الحافة ثم ألقاه في الهاوية، تاركا إياه في أعماق الجحيم سعيدا مبتهجا بوجوده هناك. ولقد تمرد الفنانون «المجادون» في أرض القرن العشرين «الخراب»\*\*\*\*\* على قيم عصرهم المادية، ولكنهم فعلوا ذلك حزنا أو يأسا، وفي نشوة «الوجد» الحالمة في أحيان قليلة فحسب.

وربما لا يكون من قبيل المصادفة أن تدخل بريطانيا - أسرع الأمم الأوروبية في التصنيع - مرحلة الركود الموسيقي خلال القرن التاسع عشر، وذلك حين كان المؤلفون الموسيقيون القليلون من أهل بلدنا يعملون تحت نير السيطرة الألمانية، ولا شك في أن موسيقانا حين نهضت كالعنقاء مع نهاية القرن تماما، كانت تلك ظاهرة يمكن أن

---

\* ريتشارد فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) المؤلف الموسيقي الألماني الرومانسي الذي برز أساسا في ابتكار الدراما الموسيقية (المترجم).

\*\* أنطون بروكنر (١٨٢٤ - ١٨٩٦) عازف أرغن ومؤلف موسيقي نمسوي (المترجم).

\*\*\* في الأصل apocalyptic (من الكلمة اليونانية أبوكاليسيس أي الظاهرة)، وهي بوجه عام صفة تطلق على حالة أو فترة تاريخية يتعرض فيها مستقبل الوجود البشري لتهديد قوى رهيبة وكوارث ماحقة (على نحو ما نتكلم اليوم عن أخطار الأسلحة النووية والتكنولوجيا والبيئة والتلوث إلخ)، كما تطلق بوجه خاص على الرؤى المخيفة التي تحمل نبوءات فظيعة، ومن أشهرها رؤيا يوحنا التي صورها كل من «ديرر» و«بوكلين» في لوحات خالدة ومعبرة عن أهوال الحروب والمجاعات والموت والطاعون، وربما أمكن وصف بيتهوفن وفاجنر - بالمعنى الذي قصده كاتب المقال - بأنهما من أصحاب الرؤى الكوارثية في الموسيقى (المراجع).

\*\*\*\* جاك أوفنباخ (١٨١٩ - ١٨٨٠) مؤلف أوبريتات فرنسي ولد في ألمانيا (المترجم).

\*\*\*\*\* ربما تكون هذه إشارة ضمنية إلى قصيدة ت. إس. إليوت الشهيرة (المراجع).

تعزى إلى «عبقرية» اثنين من المؤلفين الموسيقيين ، وكلاهما إنجليزيان في صميم أعماقهما ، وإن دربا تدريبا ألمانيا . فلقد نشأ إجار\* في قلب «ورشتراير» الريفية ، وراح يباهي بالقوة المادية البريطانية وبعظمة الإمبراطورية ، بكتابة موسيقى شديدة التطرف في نزعتها الوطنية في شكل مارشات تتسم بالفخامة والجلال ، وهي موسيقى لا تزال ، مثل قصائد كبلنج المشابهة ، تبعث القشعريرة حتى في الأعمدة الفقارية رغما عنها . ولو لم يؤمن إجار أو يتصور أنه آمن بالثروة والوفرة والسخاء الإدواردي\*\*\* لما استطاع أن يحقق في موسيقاه «الجادة» ذلك التعقيد التقني الذي ينافس تعقيد ريتشارد شتراوس\*\*\* الذي أطلق عليه بوزوني\*\*\* اسم صاحب النزعة الصناعية حتى في موسيقاه . ومع ذلك فإن ما يجعل إجار رجلا عظيما ، وليس مجرد مؤلف مؤثر من الناحية الاجتماعية ، هو «روح البهجة» الحاملة التي تغنى بها شيلي والتي تكمن تحت بريق وأبهة القوة وتلقي رغم ندرة ظهورها ، الضوء على أعمال إجار العظيمة ، وأبرزها السيمفونيتان الرائعتان وكونشرتو الكمان وكونشرتو الشيلو البكائي الحزين . ورغم ما للسيمفونية الثانية من جلال تياه ، فإنها تنتهي بسقطة مميتة - وذلك في الفترة التي تسبق مباشرة الحرب العالمية التي قضت ، بالمعنيين الروحي والمادي ، على أرض الأمل والمجد . وتؤيد عبقرية إجار طموحه الاجتماعي بطريقة يشتد تأثيرها بقدر ما يبدو أن عالمه المادي النزعة - إذا نظر إليه نظرة سطحية - لا يؤيدها أو يقرها .

أما دليوس متمم إجار ، فلم يولد في الريف الإنجليزي ، وإنما ولد في برادفورد الصناعية . لقد مقت مادية عصره بالعنف نفسه الذي أبداه إجار في الاستمتاع بها .

---

\* اسمه كاملا السير إدوارد (وليم) إجار ، ولد في ١٨٥٧ ومات في ١٩٣٤ (المترجم) .  
 \*\* يطلق اسم العهد الإدواردي على السنوات الأولى من القرن الحالي (تقريبا عصر إدوارد السابع) وهو تعبير يستعمل كثيرا للدلالة على عهد مغاير للعهد الفيكتوري ، حيث إنه يشير إلى رد فعل لبعض الاتجاهات التي كانت سائدة في ذلك العهد الفيكتوري وخاصة فيما يتعلق بالقبول التام للنفوذ والسلطة في مجال الدين والأخلاق والأدب والاقتناع بها . ويتميز العصر الإدواردي أساسا بأنه عهد النقد والجدل ورفض قبول التقاليد والاتجاهات المستقرة بما نجده على سبيل المثال عند شو وويلز وأرنولد بنيت . ومن ناحية أخرى يتسم هذا العهد بالتقدم العظيم والتألق والاستقرار الاجتماعي (المترجم) .

\*\*\* ولد ريتشارد شتراوس عام ١٨٦٤ وتوفي عام ١٩٤٩ وأبوه هو الموسيقي فرانز شتراوس . أما بوزوني فقد ولد عام ١٨٦٦ وتوفي عام ١٩٢٤ وهو إيطالي ، كان عازفا للبيانو ومؤلفا موسيقيا (المترجم) .



ولما كان أبوه رجل أعمال ميسور الحال ، شديد التسامح والحنو ، فقد استطاع دليوس أن يهرب إلى الجبال الإسكندنافية التي تسلكها مشدوها ليصل إلى مونمارتر الباريسية ، حيث خالط شعراء غير تقليديين ومصورين وبائعات هوى ، ثم إلى فلوريدا الخائقة الحر ، حيث أصغى إلى السكان المحليين وهم يدندنون بأغانهم في آخر النهار . وبينما حول إجار التقليد التيوتوني (البرامزي\*) الرئيسي وأعطاه صيغة إنجليزية كوّن دليوس مصطلحه الاستفزازي الخاص من تنويعات فاجنر الألماني ، وهو المؤلف الموسيقي الوحيد ، الذي أمكنه أن يتحمّله في غمرة عبادته النيتشوية لذاته ، ومع ذلك فإن «النرفانا» الخاصة به وهي تحرره من الوعي الذاتي ، هذه النرفانا وجدها في القوى اللاشخصية للطبيعة والريح والبحر والسماء . وأعظم عملين من أعماله وأكثرهما تمثيلا له على وجه اليقين ، هما «أغنية التلال العالية» الخالية من السكان ، باستثناء المؤلف الموسيقي ، «وتدفق البحر» وهو عن إحساس صبي صغير لأول مرة بحقيقة الموت والفناء - في مواجهة الدمدمة الأبدية للبحر - La mer ، الذي هو الأم أيضا La mère - علما بأن الصبي بلا شك هو كل من الشاعر والت ویتمان\*\*\* والمؤلف الموسيقي دليوس نفسه . والمظهر التقني لتجربة دليوس - حيث تتسارع خطوط متموجة طويلة صادرة عن تألف نغمي متدفق ، مندفعة صوب براءة السلم البنتاتوني (الخماسي)\*\*\* للأغنية الشعبية (وبسحر أشد في الفاصل الكورالي الصامت في أغنية التلال المرتفعة) - هذا المظهر هو من الأصالة بحيث يضطر المرء معه إلى اللجوء لاستخدام كلمة عبقرية لتتولى تصنيفه وإن لم تستطع تفسيره . ودليوس في أحسن حالاته حالم ونشوان معا ، وهو في أسوأ حالاته مطلق العنان بصورة فظة ويشير هذا إلى أي مدى صار نموذج الشاعر العبقرى المتجول نموذجا نادرا ومشكوكا فيه .

ولا يتفق إلى حد كبير اثنان من مؤلفي الموسيقى الإنجليز اللاحقين ، وهما برتن وتبت ، على شيء عدا اتفاقهما على خلق النمط المتطور لموسيقانا من الثلاثينيات

\* التيوتون من القبائل الألمانية القديمة والبرامزي نسبة إلى يوهانز برامز (١٨٣٢ - ١٨٩٧) المؤلف الموسيقي الألماني الشهير (المترجم) .

\*\* والت ویتمان ١٨١٩ - ١٨٩٢ شاعر أمريكي يعد ديوانه «أوراق العشب» نقلة كبيرة في الشعر الأمريكي (المترجم) .

\*\*\* pentatonic نسبة إلى السلم الموسيقي الذي يتألف من خمس نغمات (المترجم) .



وخلال الخمسينيات، فهما عبقریان لأنها «يجددانه» بدلا من الاكتفاء بتكييف أنفسهما مع الظروف المعطاة كما يفعل - حسب تعبير كيركجارد\* - حتى أصحاب أرق وألطف المواهب. ومع أن برتن وتبت يكمل كل منهما الآخر، فهما ليسا طرفين متضادين مثل إجار ودليوس. والواقع أن العلاقة بينهما شبيهة بصورة لافتة بالعلاقة التي بين موتسارت وبيتهوفن. ومع أن برتن لا يملك اتساع التجربة الشيكسبيرية التي نجدها عند موتسارت، فإنه يمتلك براءة «طفله المعجز» التي تثبت أنها حكمة. وأسلوبه التقني اللحظي «الذي يسمع به كل شيء» في ومضة هو موضوعه الأساسي، كما يتكشف في الزخم الأدبي والدرامي لأعماله الصوتية والدرامية، تكشفه في قلب تقنيته الموسيقية، حيث نجد «مولد الصبي» تجدد القلب الكسير (العقل والأعصاب، والحواس) في حلم منتصف ليلة صيف، وهو كل ما نستطيع أن نعرفه عن الحقيقة. وتبت أيضا معني بالبعث والتجديد، ولكن بقدر ما هو بعيد عن أن يكون لحظيا، فهو مناضل دؤوب مثل بيتهوفن، وكثيرا ما يكون «بحته» عن التحقق التقني هو بحته (المؤلم في الغالب) عن الكل التام غير المنقسم. والواقع أن تبت لا يبلغ هدفه دائما، أو ربما لا يبلغه في أكثر الأحيان، ولكنه حين يحققه - لاسيما في عمله المعجز وهو الأوبرا المقنعة «زواج منتصف الصيف» فهو ينشد ترانيم الحمد من حافة الفردوس الذي أحرزه بيتهوفن بمشقة، وإن لم ينشدها مثله من أعماقه، حتى في شتاء سخطنا ومن جحيم أرضنا الخراب. وإذا كان برتن هو الطفل الحكيم، فإن «تبت» هو الرائي، هو الشاعر الجوال الذي بدا أنه قد صار قديم الطراز.

ولا شك أن سترافنسكي\*\* - وهو أكبر ممثل للقرن العشرين وربما يكون هو أعظم مؤلف موسيقي فيه، لا ينتمي بوضوح إلى الشعراء المتجولين لأنه غير واع بذاته عن وعي منه، حتى وهو يستدعي الينابيع الأصلية لوجودنا في طقس الخصوبة وفي القتل لتقديم القربان. والواقع أن عبقريته لا تكمن في طموح ملحمي، (كذلك

---

\* سورن كيركجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) فيلسوف دنماركي ومفكر ديني عميق، يعد أبا الوجودية «المؤمنة» (المترجم).

\*\* إيجور فيودوروفيتش سترافنسكي (١٨٨٢ - ١٩٧١) مؤلف موسيقي أمريكي مولود في روسيا (المترجم).

الذي نجده لدى الشعراء الجوالين) وإنما على وجه الدقة فيما لديه من خصائص الاستشعار\*، وهي التي قيل عنها في وقت من الأوقات إنها تضعف الثقة به. وتكمن «جذته» في أنه - وهو المواطن العالمي الذي اقتلع من جذوره مرتين - قد أصبح هو الناطق بلساننا جميعا، «الذي يرسي» الشظايا المفتتة لماضي أوروبا على شواطئ حطامنا، ويوجه دقتنا نحو العالم «التعددي» الذي نسكنه الآن (ومما له دلالة أن الشكلية الصارمة لسلسلة أعمال سترافنسكي الأخيرة، تشترك في أشياء كثيرة من الناحية الفلسفية ومن الناحية التقنية أيضا، مع التعددية الصوتية البوليفونية التي ترجع إلى ما قبل عصر النهضة).

وقد وضع سترافنسكي في أواسط عمره سلسلة من الأعمال التي تدور في فلك قصة أورفيوس، مبتدئا عام ١٩٢٨ بأبوللو زعيم ربات الفنون Apollon Musagètes، ومنتها عام ١٩٤٨ بأورفيوس، وذلك مع ختام مرحلته الكلاسيكية الجديدة، وهو مسرحية مباشرة للأسطورة باستخدام الباليه. وفي أعقاب تدمير الحريين العالميتين للمدنية وليس إنقاذها، يرجع سترافنسكي الوحشية الأصلية للحكاية بجعل الأمهات المرعات يمزقن أورفيوس إربا إربا، انتقاما من غروره الأبوي. ويتكرر هذا الحدث الأليم بعد إنتاج المؤلف الموسيقي الإنجليزي هارسون بيرتوسل عام ١٩٨٦ أوبرا عملاقة هي أقنعة أورفيوس، معيدا تفسير القصة في لغة ثلاث عصرنا الذي يوصف بأنه عصر ما بعد الإلكترونيات. ومرة أخرى يضطر الإنسان إلى الارتداد لكلمة عبقرية عند الفشل في تقديم تفسير لمثل هذا الاستكشاف العميق متعدد الأوجه للمصير الحالي لأورفيوس في علاقته بمستقبل المدنية، هذا لو كان لها مستقبل.

ذلك لأن بيرتوسل أيضا قد جدد في الأوبرا، وأي أوبرا بعد أقنعة أورفيوس لن تكون الشيء نفسه، بل لن نكون نحن الذين جربناها كذلك. لقد قطع العالم طريقا طويلا، نحو الأفضل والأسوأ، منذ أن كتب فرانسس بيكون بعد عصر النهضة في مؤلفه عن تقدم العلوم قائلا:

---

\* استخدم الأصل هنا كلمة siesmographic نسبة إلى جهاز قياس الزلازل، وذلك على سبيل الاستعارة (المترجم).

«يا لها من فضيلة تلك التي نشرها القدماء في صورة حية من خلال الرواية المزعومة عن مسرح أورفيوس ، فحيث احتشدت كل الطيور والوحوش ناسية شهواتها المختلفة ، وقفت بعض الحيوانات المفترسة وبعض الطرائد ، وبعض الحيوانات المطبوعة على الشجار ، وقفت جميعها معا في ألفة ومودة منصتة إلى ألحان القيثارة وإيقاعاتها التي ما إن كف الصوت الذي انبعث منها ، أو طغى عليه ضجيج أعلى ، حتى ارتد كل وحش إلى طبيعته : وفي هذا وصف ملائم لطبيعة الناس وحالتهم ، أولئك الذين يمثلون بالوحشية والرغبات غير المهذبة ، أولئك النفعيون ، الشبقون ، المنتقمون ، فماداموا قد أصغوا إلى التعاليم الأخلاقية والقوانين والدين ، وماداموا قد مستهم الفصاحة وإغراء الكتب والمواعظ والخطب الرنانة مسا حلوا رقيقا ، فسوف يبقى المجتمع والسلام مصونين» (١٨) .

إن يكون هنا يتنبأ مرة أخرى بذلك العالم «الحديث» الذي ارتاب في أن بليك (الذي استهجن الطواحين الشيطانية الشريرة) كان مجنونا ، والذي حكم في الواقع بالسجن على بكيث سمارت صاحب الرؤى الكاشفة ، وجون كلير الساذج ، والذي ربما يعتبر اليوم بيتهوفن ثمرة ناضجة معدة للعلاج الطبي والنفسي ، ملغيا بذلك حاجته أو قدرته على التأليف الموسيقي . ويمحو بيرتوسل المخطط البيكوني ، فكتاب تقدم العلم (الكتب والمواعظ والخطب الرنانة) تأثير ضئيل في العالم الخائف والمخيف ، العجيب والباعث على التعجب ، الذي توحى به أقنعتة ومسرحيته المقنعة بطريقة نابضة بالحياة . إنه يبدأ أوبراه باستعارة تمثل بيضة ، ويتنبأ بولادات جديدة تبدأ من تلك البيضة . وهو لا يحكي لنا عمن هو «الوحش الجديد» الذي قد يمشي متاثقا تجاه بيت لحم لكي يولد ، كما أن الآتي لا يزال غير مؤكد (تماما) . لكن الفنان لا تعنيه الحلول اليبكونية ، اللهم إلا عند الحاجة في ظروف غير مواتية على أية حال لأن «ينشئ وينتج ويبدع» . والعبقري من نوع الشاعر المنشد الجوال ليس بالطبع هو النموذج الوحيد . ولكن لو كان هو الوحيد - كما قد يصور لنا الوهم - عن طريق مطالبة «الروح الضالة» ، بلغة بليك ، بإحياء «أرض العقل المرصعة بالنجوم والعشب المندى» للانطباعات الحسية و«الشاطيء الرطب» للواقع المادي - لو كان هو الوحيد الذي يمكنه أن يجدد «الضوء المنهار» فلن نشك في أن حاجتنا إليه ستكون ماسة .



وفي عصرنا، وفي بريطانيا، لم يكن برتن وتبت وبيرتوسل وحدهم هم الذين أظهروا هذا بوضوح للعيان، بل فعل ذلك أيضا البيتلز (الخنافس) الذين كان أحدهم عبقريا - وهو المتوفى (بالطبع؟) - وكان واحد آخر منهم ذا موهبة نادرة، بينما كونوا، كفرقة رباعية، قبيلة مجددة لشباب الستينيات.

وكان شاعرهم القبلي الجوال يدعى الأبله فوق التل<sup>(١٩)</sup>.

## الفصل العاشر

### العبقرية في الرياضيات

كلايف كلمستر

نادرا ما يستخدم المشتغلون بالرياضيات مفهوم العبقرية بمعنى القوة الإبداعية الغامضة والبصيرة النافذة في تقويم أعمال بعضهم البعض . ويختلف الأمر مع قطاع الجمهور العام الذي يهتم بأنشطة الرياضيات ، وسوف أذهب هنا إلى أن الخلاف ناشئ من أن الاهتمام الرئيسي لعلماء الرياضيات بعمل بعضهم البعض منصب على صحته . ومع ذلك فالجمهور العام على صواب في استخدام المفهوم لتقييم الرياضيات في الماضي . فعندما يتمكن امرؤ من إدراك التطورات التي نتجت عن عمل معين ، عندئذ فقط يدرك أنه «كان نتيجة لمسة يد عبقرى» في هذا المجال ، تماما كما هي الحال في الفنون الأخرى .

وتعد الرياضيات أحد مظاهر حضارتنا الخلاقة واسعة الامتداد ، التي يرجع تاريخها إلى ألفين وخمسمائة عام . ولقد اكتسبت في السنوات الخمسمائة الأخيرة صفة مميزة إضافية ، وهي صفة «لغة العلم» ، وبهذا أخذت تؤدي دورا حاسما في سيطرتنا على العالم المادي . ويتجلى هذا الطابع المزدوج للرياضيات في تقسيمها إلى رياضة بحثية ورياضة تطبيقية . وحيث إن هذا التقسيم يوحى بوجود نوعين من الرياضيات أكثر مما يوحى بمظهرين لعلم واحد يعمل فيهما في الغالب مجموعتان مختلفتان من العلماء ، فإنه في أساسه تقسيم مضلل ، وإن كان مريحا . ومع ذلك ، فسوف أناقش المظهرين كلا على حدة .

ويُعتقد بوجه عام أن الرياضيات تتسم بطابع الدقة ، فلا تكاد تصاغ مشكلة بوضوح وبطريقة صحيحة ، حتى يكون لها حل وحيد . وسوف يؤدي هذا ببعض إلى الارتياب في وصفي للرياضيات بأنها إبداعية أو خلاقية . وينشأ سوء الفهم هذا مع

الرومانسيين فحسب، وهو يتجاهل أمثلة كالبارثينون\* وي. س. باخ\*\*، والفيلات التي صممها بالاديو\*\*\*، وكلها تبين أن الدقة ليست خصما للعملية الإبداعية الخلاقة. لكن الأمر على أية حال مما حكة غير ملائمة هنا، لأن الإبداع الرياضي الحقيقي ينشأ مع تكوين الصياغة الواضحة والصحيحة للمشكلة، وهذه العملية قلما تكون دقيقة.

ويشهد على النشاط الفعال للرياضيات ذلك العدد الكبير من المشتغلين في هذا المجال، وكذلك عدد الصحف المتخصصة التي تنشر بحوثهم، والصعوبة التي يواجهها الشاب في الوصول إلى المرحلة التي يمكن عندها أن يمارس قدراته الخلاقة. ومع ذلك فإن هذا موضوع منعزل جدا، وهذه الانعزالية ظاهرة اجتماعية نشأت عن تحيز قديم في نظامنا التعليمي يوحي دائما بأن القدرة الرياضية مستقلة دائما عن قدرة الإنسان على التعلم بشكل عام. غير أن الأمر لم يكن دائما كذلك. ويقال إن باب أكاديمية أفلاطون وضعت فوقه عبارة تقول «لا يُسمح بالدخول لمن يجهل الهندسة». وفي الإبداع المرئي لعصر النهضة الإيطالية، يصعب أحيانا رسم حد فاصل بين علماء الرياضة والمعماريين والمصورين، وهماو ذا بيير ديلافرانشيسكا\*\*\*\*، الذي يوصف اليوم بكل ثقة بأنه رسام، تستثيره الروابط الرائعة بين العلاقات الرياضية في عمله الغريب الذي يسمى (الجلد).

لكن العزلة الحالية تعني أنه يجب عليّ البدء بمحاولة الإجابة عن هذا السؤال «ما الرياضيات؟». وللإجابة عن هذا السؤال ثلاثة أوجه على الأقل.

الوجه الأول، الذي ينجم عن العزلة، يتطلب مني ببساطة إبلاغ غير الرياضيين من القراء بالنشاط الفعلي للرياضيين. ويتطلب الوجه الثاني تعيين حدود هذا

---

\* معبد أقيم على الأكروبول في أثينا في القرن الخامس الميلادي (المترجم).

\*\* يوهان سباستيان باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) مؤلف موسيقي ألماني وعازف أورج (المترجم).

\*\*\* أندريا بالاديو (١٥٠٨ - ١٥٨٠) معماري إيطالي أحيانا وطور العمارة الكلاسيكية وخاصة النماذج الرومانية القديمة للتخطيط المتساوق والنسب المتناسقة. وكان لكتبه الأربعة عن العمارة وتصميماته للفيلات والقصور أثرها العميق في العمارة المتزلية في القرن الثامن عشر، وخاصة في إنجلترا والولايات المتحدة (المترجم).

\*\*\*\* مصور إيطالي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي، تزعم الاتجاه الواقعي في عصره، وهو منظر وعالم رياضيات (المترجم).



النشاط حتى نستطيع عندها أن نقول : «هذه نسميها رياضيات ، وهذه ليست رياضيات» . على أن هذا الوجه الثاني من معنى السؤال ليس له أهمية كبيرة فيما أناقشه الآن ، وذلك بسبب وجود اتفاق عام حول لب الموضوع ، وفي هذا ما يكفي الآن ، ولذا فإني سأ تجاهله ، اللهم إلا حين أشير إلى أنه سؤال تزداد بالتدريج صعوبة الإجابة عنه ، لا سيما أن نشاط بعض مؤلفي الموسيقى وبعض المصورين يقترب شيئا فشيئا من الرياضيات . ويمكننا أن نتطلع في المستقبل إلى مجموعة من الأنشطة المتصلة التي تبدأ من هنا ، وتمتد عبر فروع الرياضيات لكي تنتهي بالتدريج إلى تعقيدات الحاسوب الحديث .

والوجه الثالث من المعنى ، الذي هو الشغل الشاغل للقرن الحالي ، يبدأ بنوع من الاتفاق حول الوجه الثاني ، ويتساءل عن طبيعة هذا النشاط وعن مبرراته . ويشار إلى هذا كثيرا داخل التخصص على أنه «فلسفة الرياضيات» ، ولكن هذه تسمية مضللة بعض الشيء ، ويمكن أن تكون تسميته بالدراسات الخاصة بالأسس أكثر دقة . على أن هذا الوجه الثالث للسؤال ، وهو الذي يتجاهله معظم المشتغلين بالرياضيات - وهذا أمر يدعو إلى الدهشة - وجه مهم جدا بالنسبة لمناقشتي للموضوع ، حيث إن منطقة القدرة الإبداعية هنا محددة بدقة .

سأبدأ بمحاولة تقديم صورة للنشاط المهني للرياضيين . وهنا نجد مفهومين أساسيين هما «البرهان» و«التجريد» . ونحن نعلم من الناحية التاريخية أن الرياضيات بدأت بعلم الهندسة ، وأن فكرة البرهان قد تم توضيحها ، وإن لم تتم السيطرة عليها تماما في كتاب «الأصول» لأقليدس ، وهو أعظم المراجع الهندسية نجاحا على الإطلاق ، لأنه ظل يستخدم لأكثر من ألفي سنة بعد كتابته . ولقد قيل إن الهندسة نفسها قد استنبطت من قواعد الإيهام (التجريبية) التي استخدمها المصريون لتعيين حدود الحقول المتفق عليها بعد انخفاض النيل كل عام . ولكن رغم أنهم عرفوا هذه الحقيقة واستخدموها ، وهي أن مثلثا أضلاعه مكونة من ٣ ، ٤ ، ٥ وحدات ، له زاوية قائمة تقابل أطول أضلاعه ، فإن فكرة إثبات هذا مما يمكن تصوره من افتراضات أخرى أبسط ، ظل أمرا غريبا عليهم . ولا يهمننا أن كان هناك شيء من الحقيقة فيما جاء في التراث الإغريقي من أن فيثاغورس قد ضحى بشور أو بقطيع

من الثيران عند اكتشافه البرهان على العلاقة العامة بين الأضلاع الثلاثة للمثلث قائم الزاوية ، لأن أهمية ذلك تكمن في التراث وفي القيمة العليا التي يعزوها إلى البرهان ، كما أن البرهان قد استمر إلى يومنا هذا هو العنصر الأساسي الوحيد لأية جزئية من جزئيات الرياضيات . وليس من غير المؤلف على الإطلاق استخراج برهان جديد من نتائج تمت البرهنة عليها بالفعل ، وكما أن القيمة التي تعطى لمثل هذه البراهين الجديدة تبين ، بسبب ما تلقيه (هذه البراهين) من ضوء على ارتباطات النتيجة بالأجزاء الأخرى للموضوع ، أن الشيء المهم بالنسبة للرياضيين ليس هو الحقائق الرياضية ، بل المهم هو البراهين الرياضية . فليس للحقائق أهمية في حد ذاتها ، إلا إذا أصبحت عناصر مكونة لبرهان جديد على نتائج أخرى .

ولابد هنا من ذكر ملاحظتين إضافيتين عن البرهان . فالرياضيون يستخدمون هنا مفهوم الجمال ليصفوا به ما أدركوه ذاتيا من تفوق برهان على برهان آخر ، وربما وجد البعض في هذا أحد مظاهر الإبداع . وأعتقد أن عملا كهذا سيكون غير مجد لسببين : أحدهما يرجع إلى صعوبة تحديد مفهوم الجمال في الرياضيات كما هي الحال في أي مجال آخر ، فأحيانا ما يرجع (أي الجمال) إلى عنصر المفاجأة ، وذلك عندما نصل في البرهان الرياضي إلى نقطة معينة يبدو فيها أن الطريق مازال طويلا ، وعلى حين غرة تهبط فكرة لم تكن في الحسبان وتؤدي في الحال إلى إتمام البرهان . وأحيانا ما يرى الجمال في الطريقة التي تَرْدُّ بها الأفكار المستخدمة في البرهان من مجال بعيد لا يخطر على البال ، بحيث تتأدى النتيجة من إدراك ارتباط - لم يكن من قبل متوقعا - بين أجزاء متباعدة جدا من الموضوع . وهناك ملامح أخرى يمكن وصفها بالجمال ، وترتبط بمدى قيام البرهان بزيادة فهمنا للنتيجة ، ولكن جميع أفكار الجمال هذه ذات طابع ذاتي . فضلا عن ذلك فإن التركيز الشديد على هذا يقلل من شأن الخاصية الجوهرية الوحيدة للبراهين ، وهي خاصية الصحة (أو الصدق) .

أما سببي الثاني في إغفال مفهوم الرياضي عن الجمال عند محاولة تحديد معنى القدرة الإبداعية ، فهو أن هذا المفهوم يعتمد اعتمادا كبيرا على أفكار تتعلق بما «حدث بالفعل» في البرهنة على نتيجة ما . ولكنني أود أن أثبت أن الإبداعية تنحصر في مقدار ما يمكن أن ينتج في المستقبل عن نتيجة ما . وهذا مشابه لاستخدام الكلمة في مجال الفنون الإبداعية الأخرى .

والملاحظة الثانية عن البرهان أكثر ملاءمة لموضوعي ، فقد أصبح من الأمور المألوفة منذ عهد الإغريق أن الحجة الصحيحة لا يمكن أن تقدم شيئا جديدا لم يكن من قبل موجودا (بطريقة مضمرة) في الافتراضات (أو المسلمات) . ولهذا فإن قضايا الرياضيين ، على الرغم مما يبدو من تنوعها تنوعا كبيرا ، لا تعكس عن العالم أكثر مما يعكسه العدد الضئيل جدا من العبارات التي اشتقت منها (هذه القضايا) ، لكن ماهو الوضع المنطقي لهذه العبارات ؟ في القرن الثامن عشر ناقش كائن الرأي الذي كان قد بدأ يحرز بعض التقدم في ذلك الوقت ، وهو أن الافتراضات مستخلصة من التجربة ، واتخذها بدلا من ذلك مثالا رئيسيا على عبارته التركيبية القبلية (a priori) ، التي تعرف بطريقة مستقلة عن التجربة أو الخبرة ، وإن كانت الصفات التي تحملها على الموضوعات لا تنتمي بالضرورة إلى هذه الموضوعات ، بل ربما كانت شيئا مختلفا . وهذه الفكرة - التي لا يمكن على الإطلاق قبولها - عن الرياضيات ، تعد خطوة مهمة على الطريق إلى مختلف الآراء في القرن العشرين عن الافتراضات (أو المسلمات) ، وهي الآراء التي تعتبر أنها تختار اختيارا حرا . ولهذا يذهب ل . إ . ج بروور\* إلى القول بالفكرتين التاليتين : «الرياضيات مرادفة للجزء الدقيق من تفكيرنا» و«الرياضيات إبداع حر للعقل البشري» . وهو لا يجد تناقضا في القول بهما معا ، ولو أن التوفيق بينهما يتطلب فلسفة محكمة للرياضيات وللمنطق ، تولى هو نفسه تطويرها وإن كانت لا تزال مرفوضة من معظم الرياضيين .

ومعظم المشتغلين بالرياضيات من جهة أخرى هم ضرب من الأفلاطونيين ، فهم يعتقدون أنهم يصفون خصائص الموضوعات الحقيقة التي توجد في عالم معين من المثل .

---

\* لويتزن إيجبرتوس جان بروور ، مؤسس الاتجاه الحدسي في التفكير الرياضي في مقابل الاتجاه الصوري أو الشكلي عند هيلبرت - ولد عام ١٨٨١ في أوفرشيه بالقرب من روتردام في هولندا ، وشغل منصب أستاذ الرياضيات في جامعة أمستردام حتى إحالته للتقاعد في عام ١٩٥٥ - أسهم في إعادة تأسيس الرياضيات بعد إعادة النظر في مبادئها التقليدية ، وذهب إلى أن المنطق مشتق من الرياضيات وتعتمد بدايته على الحدس الرياضي القائم على فكرة قريبة من فكرة كائن عن الزمان بأنه حدسي وصورة للحساسية الباطنة . وقد بنى على هذه النزعة الحدسية الذاتية فكرته البنائية أو النزعة التكوينية في الرياضيات ، التي تقوم على النشاط الفعلي البنائي الذي تعبر عنه الحقائق الرياضية ، كما حاول إقامة نظرية المجموعات اللانهائية والمتصل على أساس حدسي ذاتي ، مع الاستغناء عن مبدأ الثالث المرفوع . كتب أيضا في الفن والتصوف وإصلاح اللغة (المراجع) .



وهم يوجدون هذه الموضوعات عن طريق تعريفات تمنحها خصائصها . وهنا أيضا يبدو شطرا المذهب متناقضين ، ولكن المشايخين لهذا الاعتقاد لا يفصحون في هذه الحالة صراحة عن معتقداتهم ، وبذلك يستطيعون تجاهل التناقض . وكانت أكثر الصيغ احتراماً من الناحية الفكرية ، لأفلاطونية المشتغلين بالرياضيات ، هي الصيغة التي قدمها هلبرت\* مع فكرة نظام صوري مكون من البديهيات (المسلّمات) وقواعد الاستدلال ، وهي فكرة تسمح باستنتاج المبرهنات من المسلّمات . ومثل هذا النظام الصوري أو الشكلي ، يمكن من حيث المبدأ ، أن يختار بحرية ، ولا يخضع إلا للمطلب الذي يستوجب أن يكون نظاماً متماسكاً بمعنى أنه ينبغي ألا يسمح إطلاقاً باستنتاج كل من العبارة ونقيضها . وهنا نجد الإبداع الحر نفسه الذي يقول به بروور ، خصم هربرت اللدود . بيد أن مشروع هلبرت الحقيقي لا يقصد مضاعفة النظم الشكلية (الصورية) بطريقة عبثية ، بل يطالب بالأحرى باختيار تلك النظم التي تمثل العمل الذي يمارسه الرياضيون المشتغلون بفرع واحد (من فروع الرياضيات) أفضل تمثيل ممكن . ولا يوجد نظام وحيد لكل فرع ، والاختيار الإبداعي للنظام الذي يصلح أكثر من غيره لفرع معين ، وفي الوقت نفسه يصلح لمده وتعميمه إلى أقصى حد ، هذا الاختيار هو أكثر أعمال المشتغلين بالرياضيات دقة ورهافة .

وقد قادتني مناقشة مشكلة البرهان إلى المظهر الآخر من المظاهر المهمة للعلوم الرياضية ، ألا وهو التجريد . فأني امرئ تعلم شيئاً من الحساب يدرك ما فيه من تجريد ، ومن الواضح أن « $1+1=2$ » فكرة تجريدية نشأت عن تناول الإنسان شيئين مراراً وتكراراً ، كتناوله تفاحة ثم تفاحة أخرى وهكذا . ولكن هذه هي البداية فقط ، فإجراء العمليات الرياضية هو أن تجرد باستمرار من الأفكار التجريدية لتصل إلى أفكار أكثر تجريداً . ولسوف أوضح هذا بمثل بسيط . تخيل أنك اخترت مثلثاً متساوي الأضلاع قص من قطعة من الورق المقوى ووضعتَه على منضدة . ثم درت

---

\* ديفيد هلبرت (١٨٦٣ - ١٩٤٣) كان أستاذاً للرياضيات بجامعة جوتنجن ، وقدم أعمالاً مهمة في تأسيس الأكسيوماتية (نظام المسلّمات أو البديهيات) التي تقوم عليها الهندسة والحساب والفيزياء بالبرهنة على استقلال هذه النظم وخلوها من التناقض . وكثيراً ما يقارن - لأهمية إنجازاته - بإقليدس . من أهم مؤلفاته : أسس الهندسة ، أصول المنطق النظري ، أسس الرياضيات وغيرها (المراجع) .

حوله بقلم رصاص لترسم حدوده على المنضدة . والآن عليك أن تسأل كيف يمكن نقل هذا المثلث إلى أماكن أخرى جديدة على سطح المائدة ، بحيث يحتل المكان مثلثي الشكل نفسه الذي حددناه على السطح ؟ إحدى هذه الطرق هي تحريك للمثلث الورقي في شكل دائري بمقدار ثلث دائرة ، بحيث يتحرك كل ضلع ١٢٠ درجة ليشغل المكان الذي كان به الضلع المجاور . ويمكن تكرار هذه الحركة ليتغير وضع المثلث صانعا ثلثي دورة حول نفسه . ومن الممكن أيضا أن نرفع المثلث من فوق سطح المائدة ، (وهذه حركة مختلفة عن الحركتين السابقتين) ثم نضع وجهه على سطح المائدة في المساحة نفسها التي حددناها . ثم نحرك المثلث كما حركناه سابقا ، أي مرة ثلث دورة ثم مرة ثلثي دورة .

هذه هي العمليات الخمس الوحيدة . (وسوف يضيف الرياضيون إلى ذلك وضعاً سادساً عندما يعتبرون أن وضع المثلث الورقي على المائدة دون لمسه مطلقاً هو وضع آخر ، لكن هذا يعتبر تعقيدا تقنيا) . وحتى الآن فإن ما قمنا به إنما هو أمر يعد تافها لا يزيد على مضمون الأسئلة البسيطة في أي اختبار ذكاء . ولا تبدأ مرحلة التجريد إلا عندما نقوم بإجراء حركتين متتاليتين من الحركات الست السابقة واحدة تلو الأخرى مباشرة ، بحيث تكون نتيجة مجموع الحركتين معا هو وضع جديد ، ولكن في المساحة المثلثة الشكل نفسها التي رسمناها على سطح المائدة ، والنتيجة بالنسبة للمثلث الورقي هي النتيجة نفسها التي تحدث لتحريكنا المثلث في أي من الأوضاع الست السابقة حركة واحدة . وأول خطوة في عملية التجريد هي أن ننسى موضوع المثلث ، وأن نفكر في أية مجموعة متناهية من العمليات لها هذه الصفة ، وهي أن مجموع اثنتين من هذه العمليات ينتج عملية ثالثة . أما الخطوة الثانية ، فهي الاستغناء عن مطلب تطابق العمليات ، فأية مجموعة متناهية من العناصر لها الخاصية نفسها (وبعض الخواص الأخرى البسيطة التي ستكون كافية لجعل المجموعة شبيهة إلى حد كبير بخصائص العمليات ، لأن النتائج السابقة لا تزال صالحة) تسمى مجموعة متناهية . والخطوة الثالثة هي الاستغناء عن شرط وجوب أن تكون المجموعة متناهية حتى تتحدد مجموعة لامتناهية وهكذا . وفي كل مرحلة سوف يحافظ التجريد التالي على بعض الخصائص ، ويفشل في الحفاظ على أخرى . وعملية التجريد هي فن

اختيار الصفات التي يُبقى عليها . وهكذا نجد هنا ، كما هي الحال مع بناء نظام (صوري) ، (وهي عملية ترتبط بالتجريد ارتباطا قويا) أن مقياس العملية الإبداعية هو ما يتأتى عنها من نتيجة ، تماما كما هي الحال مع الفنون الأخرى .

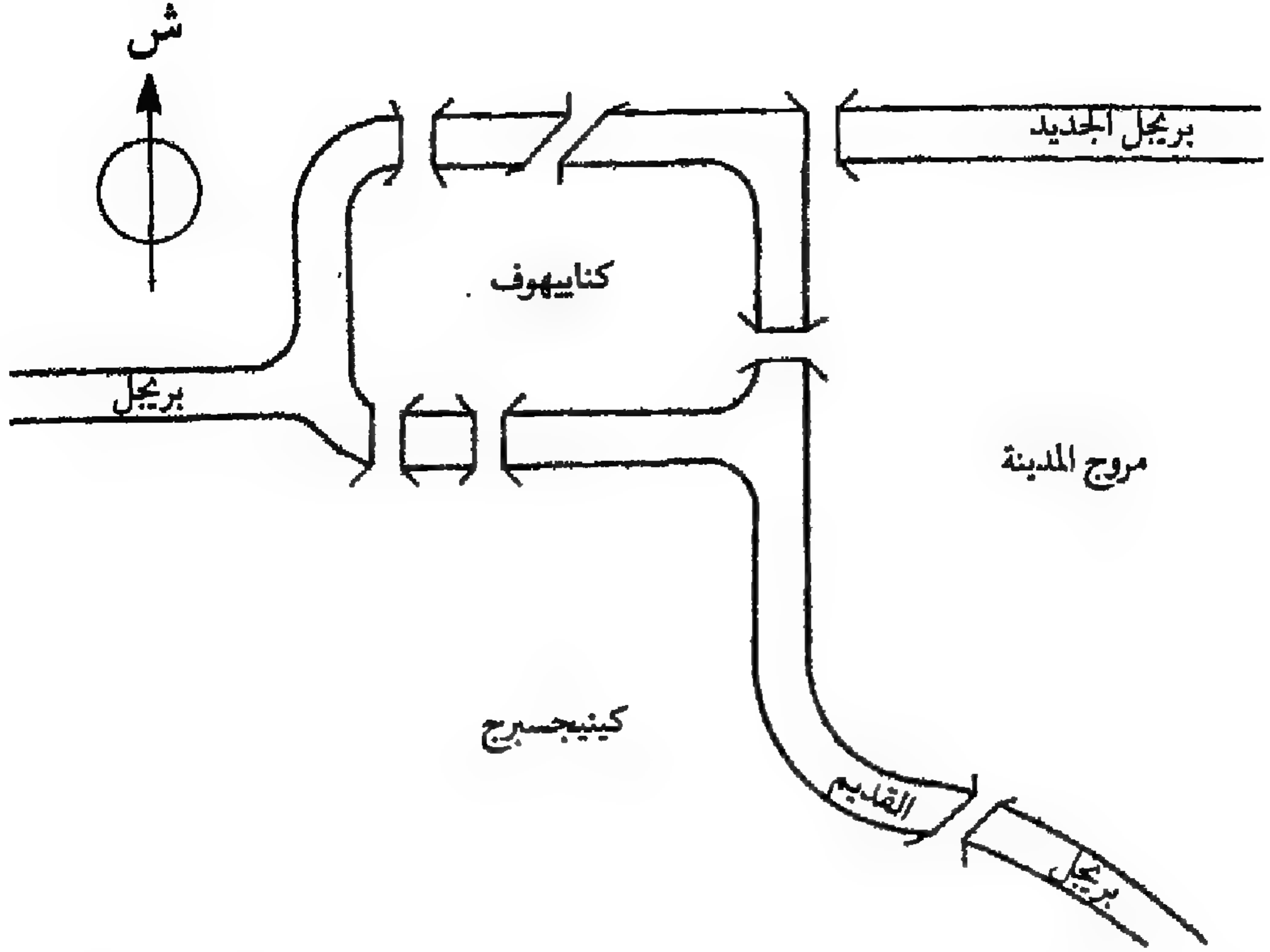
يكفي هذا مؤقتا للرد على سؤال «ما الرياضيات؟» ، وأتحول الآن إلى السؤال الرئيسي عن الإبداع والعبقرية . فلقد ظهر خلال تاريخ الرياضيات الطويل عدد من الرياضيين البارزين الذين تتوافر لديهم جميعا درجة عظيمة من القدرة الإبداعية بالطرق التي وصفتها . ولو أراد أحد وضع قائمة بـ «دسته» أو بعشرين من أعظم المبدعين ، فسوف يكون هناك على الأرجح اتفاق عام غير متحيز على من تتضمنهم القائمة ، بزيادة أو نقصان واحد أو اثنين . ومن بين هؤلاء يمكن أن يمنح لقب عبقرى باحتراز شديد لمن بلغت بصائرهم وقواهم الإبداعية درجة من العظمة يتعذر تفسيرها . وسوف أختار حالتين كمثالين على ذلك ، ليس بوصفهما أعظم البارزين ، ولكن لأن النتائج التي تربت على عملهما يسهل تفسيرها دون كثير من التفصيل التقني .

ويشير مثالي الأول إلى استقصاء قام به أويلر\* الرياضي السويسري عام ١٧٣٥ عندما كان في الثامنة والعشرين من عمره<sup>(١)</sup> . فقد شدت انتباهه (تحويلة) طريقة شغل بها سكان كينيجسبرج ، حيث يتدفق نهر بريجل من فرعين شرقي المدينة يلتحمان ، ثم ينفصل النهر ثانية ليتدفق حول جزيرة (كنايهوف) قبل التقاء الفرعين على الجانب الغربي من الجزيرة ، والتدفق بعيدا تجاه الغرب . وكانت الجزيرة ترتبط بالضفة الشمالية بجسرين ، وبالضفة الجنوبية بجسرين آخرين . وكانت أيضا تتصل عن طريق جسر واحد بمروج المدينة ، وهي المنطقة الشرقية الواقعة بين الفرعين ، وأخيرا كانت مروج المدينة تتصل بالضفة الشمالية بجسر ، وبالضفة الجنوبية بجسر آخر . وكان الهدف من (التحويلة) التي شغلت السكان هو محاولة التمشية في المدينة بحيث ترتد بهم إلى النقطة التي بدأوا منها ، بعد عبور كل جسر مرة واحدة بالضبط . ولم يفلح أحد في القيام بهذا ، واعتقد البعض أن ذلك مستحيل ، بيد أنه لم يكن هناك

---

\* ليونارد أويلر (١٧٠٧ - ١٧٨٣) رياضي سويسري يعد مؤسس التحليل الرياضي الحديث (المترجم) .





إجماع تام . (كينيجسبرج هي الآن كاليينجراد بالاتحاد السوفيتي\* ، وجسورها التي دمرت في الحرب العالمية الثانية أعيد إصلاحها على طراز مختلف) .

ويبرهن أويلر على أن التمشية المقترحة مستحيلة ، بيد أن الملمح المهم في مناقشتي (لهذا الموضوع) هو كيف قام بذلك وماذا قال؟ لقد كان من اليسير عليه أن يناقش الموضوع على النحو التالي : أية تمشية لابد أن تمر في وقت ما خلال مروج المدينة . وتوجد ثلاثة جسور تربطها بمكان آخر . في أي اتجاه تعبر هذه الجسور؟ يجب اختيار أي اثنين منها ليستغلا كمخرج من المروج ، وواحد كمدخل إليها أو العكس ، ولكن من المحال تماما أن تدخل منطقة مرة واحدة ومع ذلك تغادرها

\* كان هذا قبل تفنيت الاتحاد السوفيتي والذي أصبح الآن روسيا الاتحادية . والمدينة المشار إليها ميناء في لتوانيا قرب البلطيق ، وكانت عاصمة للإقليم الألماني في غرب بروسيا . وهي تقع على نهر بريجل ، وتبعد عن برلين بنحو ٣٩٧ كيلو مترا في اتجاه الشمال الشرقي منها . وكاليينجراد اسم أطلقه الروس عليها بعد احتلالهم لها في الحرب العالمية الثانية . وقد اشتهرت المدينة بأن الفيلسوف كانت عاش فيها وعلم في جامعتها ، ولم يغادرها أبدا حتى وفاته واستقرار ترابه في كنيستها ، حيث نقشت على ضريحه العبارة الشهيرة من كتاب نقد العقل العملي : «شيثان يملأ نفس إعجابا وإجلالا: السماء ذات النجوم فوقه ، والقانون الأخلاقي في داخلي» (المترجم والمراجع) .

مرتين ، أو تدخلها مرتين وتغادرها مرة واحدة في جولة دائرية . لكن ذلك الحل هو مثال آخر على مايجري في اختبار للذكاء ، ومع أنه أشد إيجازا من حل أويلر ، فهو يعتمد على ملمح عرضي لمدينة كينيجسبرج . وقد رأى أويلر على الفور أن هذه المشكلة الخاصة هي مثال واحد فحسب من مجموعة شاملة من المشكلات مع أي عدد من الجزر والجسور والفروع . ويستوعب منهجه مثل هذه المشكلات جميعها ، إذ يناقش الأمر بهذه الطريقة : باستخدام الرموز شل وجب ومش وجز\* للضفة الشمالية والضفة الجنوبية والمروج الشرقية والجزيرة على التوالي ، يلاحظ أويلر أنه يمكن الإشارة إلى عبور أي جسر بزواج من الرموز يشير إلى الجزء الذي تتم مغادرته ، والجزء الذي يتم الوصول إليه . ففي العبور من الجزيرة إلى الضفة الشمالية ، على سبيل المثال ، يدون الرمز ان جز/ شل ، ويجب أن يبدأ العبور التالي في السلسلة برمز شل ، ولو تم العبور من الضفة الشمالية إلى مروج المدينة في الشرق لامتدت السلسلة هكذا ، / جز/ شل / مش . وكل جسر تال يضيف رمزا وهكذا ، ولكي نفي بشروط المشكلة (وهي عبور كل جسر مرة واحدة فقط والبدء والانهاء من النقطة نفسها) علينا أن نوجد منظومة من الرموز طولها ثمانية ، بادئين ومتتهين بالرمز نفسه . وتوجد خمسة جسور تصل الجزيرة بالأجزاء الأخرى ، ومن السهل أن نلاحظ ورود رمز (جز) ثلاث مرات في السلسلة لو أريد عبور هذه الجسور الخمسة . وبالطريقة نفسها لكل من مناطق الشمال والشرق والجنوب ثلاثة جسور ، ومن السهل أن نرى ضرورة أن يرمز لكل منها مرتين بالرموز شل / مش / جب . ووضع كهذا مستحيل حيث إن  $2+2+2+2+3$  هو 9 وليس 8.

وهكذا يعرض أويلر شيئا من المقدرة الإبداعية في عمومية حله ، وهذا أمر مهم ، لأن الحل أدى في القرن الحالي إلى تطور واسع المدى في الرياضيات فيما يعرف بنظرية التمثيل البياني ، وقد أثبت هذا التطور بدوره فائدته في كثير من التطبيقات . بيد أن الأمر سيبدو غريبا حين ترى عبقرية في حل لغز بسيط كهذا ، حتى لو اتصف بالعمومية . والشيء الذي يكشف عن العبقرية هو مقدمة البحث ، حيث يشير أويلر إلى هذه المشكلة كمثال لمنهج أكثر عمومية ، ولنوع جديد من الهندسة لم تعد

\* كان لابد من تعديل الرموز لتوافق مع النسخ العربي (المترجم) .

فيه المقاييس مهمة (لأن من الواضح أنه لا شيء يتوقف على حجم الجزيرة أو أطوال الجسور، ومع ذلك فإن المشكلة هندسية). ولقد تم تبني هذه اللوحة بعد قرن ونصف من الزمان، وازدهرت في القرن الحالي في فرع مهم من الرياضيات يسمى الطوبولوجيا الجبرية، التي تبحث في مجموعة متنوعة من مشكلات «الموضع» وليس فقط في تلك المواضع ذات البعدين، عن طريق اختزالها في صورة جبرية كما فعل أويلر مع جسور كينيجسبرج. فالطوبوغرافيا تبدأ في الحقيقة بربط التشكيلات موضع الدراسة بمجموعات معينة متناهية أو لا متناهية.

أما مثالي الثاني فيأتي من بحوث جاوس\* الرياضي والفيزيائي الألماني العظيم، الذي يمكن تصنيفه في عداد العباقرة في أية قائمة مهما تكن انتقائية، وذلك بسبب المدى المتسع لنشاطه. لقد قيل إن كل شيء اكتشف في الرياضيات طيلة قرن من الزمان قد توصل إليه جاوس، وإن لم ينشر، ومثل هذه المبالغة تحوي بذرة من الحقيقة.

لقد كان جاوس في جوتنجن وفي عامه الواحد والأربعين حين بدأ المسح الكبير لأراضي مملكة هانوفر عام ١٨١٨<sup>(٢)</sup>. واستمرت عملية المسح ما يقرب من عشرين عاما، وقد عين جاوس مديرا لها. وكان المطلوب أن يكون إشرافه في المراحل الأولى إشرافا دقيقا. وعملية المسح مثلها مثل عملية المسح العسكري في بريطانيا تماما، تتكون من مساحات على شكل مثلثات، بمعنى قياس الزوايا بين خطوط النظر من نقطة مختارة إلى نقاط أخرى مرئية من هذه النقطة، مع تكرار العملية من هذه النقاط وهلم جرا. ولقد ثبت أن إجراء قياسات دقيقة في هانوفر أكثر صعوبة مما كان متوقعا، ولهذا استغرقت هذه المراحل الأولى عشر سنوات من حياة جاوس.

وفي نهاية تلك الفترة، نشر جاوس بحثا كان من الآثار الجانبية لعملية المسح. وقد بدأ البحث على هذا النحو: النقاط المستخدمة في التقسيم إلى مثلثات تكون تقريبا على سطح الأرض الكروي، ولا بد من أن يؤخذ انحناء الأرض في الاعتبار

---

\* كارل فريدريش جاوس (١٧٧٧ - ١٨٥٥) رياضي وعالم فلكي ألماني، كان أستاذا للفلك في جامعة جوتنجن ومديرا لمرصدها، برهن على أن الدائرة يمكن أن تنقسم إلى ١٧ قوسا بوساطة الهندسة الأولية (المترجم).



عند عملية المسح . وقد اختيرت هذه النقاط فوق قمتي تل وجبل حتى يمكن مشاهدة كل نقطة من النقاط الأخرى بالتبادل ، ومن ثم لم تكن فوق سطح الأرض بالضبط . فضلا عن ذلك ، لم يكن ذلك السطح كرويا تماما ، لأن دوران الأرض يحدث انبساطا عند القطبين . ولهذا تساءل جاوس — باللجوء إلى التعميم الذي يقوم به الرياضيون عادة — عن كيفية وصف واحتساب انحناء أي سطح هندسي . ولقد قام بهذه الحسابات (وهو في هذا لم يكن مبتكرا كلية) عن طريق حساب درجة قياس انحناء الخطوط المرسومة على سطح منحن . ومن الطبيعي أن هذه المنحنيات يتفاوت انحناءها وفقا للكيفية التي ترسم بها . ولكن لأن السطح نفسه منحن ، فهناك حد لمدى الاستقامة التي يمكن أن ترسم بها . ولكن تأتي هنا لمسة جاوس العبقريّة ، فلو رسم أحد شكلا هندسيا على صفحة من ورق ثم طوى الورقة ليكون مخروطا أو اسطوانة ، فإن المخروط أو الاسطوانة سيكون كل منهما منحنى السطح . ومع ذلك فإن هذا السطح هو السطح الذي لا يتغير عليه وضع الشكل الهندسي . فلو التقى خطان مستقيمان عند زاوية معينة قبل ثني الورقة دائريا ، فإن المنحنيين المناظرين سيلتقيان عند الزاوية نفسها بعد ثني الورقة . وهكذا نجد أن بعض مظاهر الانحناء لا تؤثر إطلاقا في هندسة الأشكال المرسومة على السطح . ومن ناحية أخرى تختلف الهندسة على سطح كروي عن تلك التي على فرخ ورق مسطح ، لأن المرء لا يستطيع لف فرخ من الورق ليجعل منه جسما كرويا . ونتيجة لهذا فإن مجموع زوايا مثلث مرسوم على سطح كروي يتجاوز قيمة الزاويتين القائمتين اللتين تكونان مجموع مثلث مسطح . وهكذا يوجد أيضا مظهر انحناء يؤثر في الهندسة على السطح ، بالإضافة إلى التأثير في العلاقة بين نقاط السطح والفراغ الخارجي .

وبالحجة التفصيلية والتقنية بالأحرى استطاع جاوس تصنيف وصف مظاهر الانحناء هذه تصنيفا كاملا ، ما كان منها أساسيا ملازما لطبيعتها وما لم يكن . ويمكن اعتبار الجوهرية منها هي الخصائص التي يمكن التوصل إليها بالمقاييس التي تجربها كائنات ذات بعدين تعيش على السطح . أما تلك التي ليست أساسية وملازمة ، فقد اعتمدت إلى حد ما على العلاقة بالفراغ المحيط . ولقد سر جاوس نفسه بالنتيجة الأساسية التي توصل إليها ، وسماها بكل

تواضع «مبرهنات خارجة عن المؤلف\*» ولكن جاوس نفسه لم يكن ليتوقع التعميمات (التي بنيت عليها) بعد خمسين عاما، وهي التي تمت أساسا على أيدي علماء الهندسة الإيطاليين، الذين حققوا نظرية التناظر للفراغات التي لها أكثر من بعدين .

وتلخيصا للمناقشة حتى هذه النقطة أقول : لقد حاولت أن أوضح أن فكرة العبقرية تكون ملائمة، حين يقف المرء متعجبا أمام البصيرة المبدعة التي يتعذر فهمها كلية، والتي تؤدي إلى مثل هذه التطورات الأبعد في الرياضيات. وصفة العزلة التي تطبع الرياضيات تعني أن معظم أمثلة هذا النوع معقد ويتعذر النفاذ إليه. ولكنني استخدمت مثالين يسهل معهما تقديم تفسير بسيط. والآن أنتقل إلى المظهر الآخر للرياضيات وهو «لغة العلم».

ويعد هذا المظهر من بعض الجوانب أكثر سهولة في تناوله، لأن عزلة الرياضيات يمكن التغلب عليها بالبحث داخل سياق مشكلة معلومة ومحددة تستخدم في التطبيق. ولكن الغموض في الحقيقة أكثر عمقا، إذ يبدو من المتعذر تماما تفسير حتمية إمكان حدوث تطبيقات بأي حال من الأحوال لموضوع تجريدي كهذا. ولتبسيط الأمر بطريقة مختلفة بعض الشيء أقول : إن الرياضيات تتحدث بدقة مطلقة رغم أنها لا تفعل شيئا أكثر من البرهنة على ما احتوته بالفعل الافتراضات الرياضية. فكيف يمكن التوفيق بين هذا وبين إفادتنا بشيء جديد عن العالم الواقعي بكل ما فيه من (مظاهر) عدم الدقة؟ وليس لهذا الغموض أن يتبدد بتبني وجهة النظر الأفلاطونية التي ترى أن تطبيق الجزء الرئيسي من الرياضيات لا يتم على العالم الطبيعي، وإنما يتم على مثال أو نموذج له. ولأن هذا النموذج المثالي مثال رياضي، فإن الغموض ينتقل ببساطة إلى العلاقة بين المثال وعالم الواقع. وليس بمقدوري تقديم حل لهذا الغموض الذي يتجاهل الرياضيون وجوده، ومن ثم يثبتون عزلتهم. وليس لهذا - لحسن الحظ - تأثير في مناقشتي لفكرة العبقرية، ذلك أن صعوبة تفسير العبقرية لا تكمن في وجود النتائج بل في اكتشافها. وأريد الآن أن أصف ثلاثة شواهد تعرف من خلالها الجمهور الأكبر بوضوح على مثل هذه العبقرية.

\* في الأصل باللاتينية theorema egregium .

والشاهد الأول هو ميكانيكا الأجرام السماوية لنيوتن . فمنذ ما يربو على ٣٠٠ عام تماما أوضحت «مبادئ»<sup>\*</sup> نيوتن أن ما يلاحظ من حركات الكواكب حول الشمس ، يمكن تفسيره بافتراض أن كل كوكب ينجذب نحو الشمس بقوة تتناسب طرديا مع كتلته ، وعكسيا مع مربع بعده عن الشمس . ومع تعميم هذا ، بافتراض أن قوة التربيع العكسي تحدث أثرها بين أي جسمين ، أتيح فيما بعد احتساب الانحرافات البسيطة عن المواضع التي رصدت في القرن السابع عشر بطريقة فجأة . وكان الافتراض هنا أن هذه الانحرافات التي تسببت عن أصغر تأثيرات للكواكب بعضها في بعض . ولقد أثبتت ميكانيكا الأجرام السماوية هذه نجاحها بدرجة هائلة . و تفاصيل كتاب نيوتن تفاصيل هندسية ، ولا تتسم بشدة البساطة . ولم يحل هذا دون الاعتراف بفضله . يقول بوب :

الطبيعة وقوانينها كانت ترقد مخبئة تحت جناح الظلام .

وقال الرب «ليكن نيوتن» ، فكان الضوء<sup>(٣)</sup> .

واعترافا بفضله شيدت له مقبرة عظيمة في كنيسة وستمنستر<sup>\*\*\*</sup> . وأصبحت نظريته موضوع حديث الصالونات عبر القنال الإنجليزي . ولكن ما السر الذي أدى إلى هذا الترحيب الشعبي ؟ لعل ذلك يرجع من ناحية إلى الدقة الشديدة في التنبؤ ، ولكن الأهم من ذلك بكثير هو الإثارة التي ترتبت على افتراض القوة الكونية الخفية ، وإن تكن كلية ، للجاذبية . وكانت النتيجة هي الاعتراف بأن النهضة قد تسنمت الذروة في عصر العقل الذي رأى ما كان يريد أن يراه ، وهو نجاح العقل في ربط مجموعة مذهلة من المشاهدات بعدد قليل من القوانين البسيطة . وهو لم يقل سوى القليل عما لم يكن ليحبه كثيرا عن القوة الخفية التي لا تفسير لها ، القوة الغامضة المنافية للعقل كالكيمياء<sup>\*\*\*</sup> التي استغرقت الكثير من وقت نيوتن ، والتي كانت

---

\* إشارة إلى الكتاب الأساسي لإسحق نيوتن (١٦٤٣ - ١٧٢٧) وهو المبادئ أو (الأصول) الرياضية للفلسفة الطبيعية ، الذي صدر في عام ١٦٨٧ ، ثم نشر في سنة ١٧٢٦ قبل وفاة نيوتن بعام واحد ، وأعاد فروست نشره عام ١٨٧٨ . وقد ضم تفسيره الرياضي (الميكانيكي الحتمي) للطبيعة وقوانين الجاذبية التي كان له فضل اكتشافها (المراجع) .

\*\*\* كنيسة قوطية أنشئت في القرن الثالث عشر وتضم قبور ملوك الإنجليز وعظمائهم (المترجم) .

\*\*\* هي الكيمياء القديمة والتي كانت غايتها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب واكتشاف علاج شامل للأمراض ووسيلة لإطالة الحياة إلى ما لا نهاية والعثور على حجر الفلاسفة (المترجم) .



أقل نجاحاً إلى حد كبير. لكن الجمهور العام كان مصيباً في إطلاق صفة العبقرية هنا، لأن نتائج صياغة ميكانيكا نيوتن هائلة، كما أن عملية اكتشاف قانون التربيع العكسي (ولو أن البرهان الكامل معروض في الكتاب، وهو كغيره من الإصدارات الرياضية يحجب أكثر مما يكشف عنه) تدل على قوة إبداعية غير قابلة للتفسير.

وكما ناقشت الصالونات نظرية نيوتن، دار جدل كثير في الرأي العام حول نظرية أينشتين في بواكير القرن العشرين. وتختلف قصة أينشتين عن قصة نيوتن. إذ ليس هناك سر وراء هذا الذي كان من الضروري أن يحدث. فلقد قدم أينشتين إسهامين بارزين كان أحدهما في عام ١٩٠٥، وكان الثاني بعد عشرة أعوام. على أن الشهرة العامة قد جاءت بعد الحرب العظمى، ومن ثم اتجهت الأنظار إلى الإسهامين معاً. ففي عام ١٩٠٥ انصب اهتمام أينشتين على مشكلة سرعة الضوء. وكان من المعروف منذ أواخر القرن السابع عشر أن الضوء ينتقل من مكان لآخر بسرعة عالية معينة، وبحلول عام ١٩٠٥ صار واضحاً أن هناك شيئاً ما يدعو للتساؤل فيما يتعلق بسرعة الأجسام عند مقارنتها بالضوء وبطبيعة سرعة الضوء نفسه. وبذلت محاولات لتوضيح هذا الموقف بالنظر إليه على أنه سمة من سمات المغنطيسية الكهربائية (والتي تصادف أن كان لدى العلماء مجموعة كبيرة من الحقائق التجريبية عنها)، وكان حل أينشتين مختلفاً بشكل جذري. فقد لفت الانتباه إلى أن وصفنا للأحداث حين وقوعها عند نقطة معينة في الفضاء وفي زمن معين، ينطوي على افتراض ميتافيزيقي مسلم به، أي أن حدثاً ما (بعيداً) كان له زمن وحيد لحدوثه، فكل ما يستطيع المراقب أن يكتشفه حقيقة بالقياس - الذي يقتضي بالضرورة إرسال واستقبال إشارات بين المراقب والحدث - هو زمن نسبي إليه (أي إلى المراقب)، والافتراض الميتافيزيقي بأن هذا الزمن النسبي لا يتوقف في الحقيقة على مكان المراقب، صار من السهل إدراك خطئه، لأنه يؤدي إلى تناقض. وبإسقاط هذا الافتراض الخاطئ، يتوقف اعتبار الزمن خاصية رقمية لحدث ما. وبدلاً من ذلك علينا أن نربط هذا المقياس الرقمي بالعلاقة بين الحدث والمراقب. ومن بين النتائج الغريبة لما تقدم، ذلك الموقف المعروف لرائد الفضاء الذي يعود بعد رحلة طويلة ليجد أن الوقت الذي انقضى معه، أقل

من الوقت الذي انقضى مع غيره من البشر الذين لم يبرحوا وطنهم ، ولا يعد هذا لغزا إلا بالنسبة لمن يتمسكون بالمفهوم القديم عن زمن وحيد للحدث البعيد .

ولقد جذبت هذه الفكرة الغربية لما يحدث لرائد الفضاء انتباه الناس إلى أينشتين ، وإن لم تكن هي السبب الوحيد لذلك . فالسبب — وفي هذا ما يجعلنا نشيد بأولئك الذين اهتموا بهذه الأمور في العشرينيات ، حتى وإن لم يفهموا المصطلحات الفنية — هو أن أينشتين قد خطا الخطوة الأصيلة الشجاعة نحو التساؤل عن مفهوم الزمان واقترح إصلاح جذري له . ولم يجد الجمهور في هذا الإصلاح ما يرضيه ، إذ كان ضد أفكاره البديهية ، ولكن الجمهور أدرك أن المفهوم الذي لديه عن الزمن أصبح موضع تساؤل . ومن المعقول أن نصف مثل هذا العمل الخلاق المبدع بأنه عبقرى .

ولكن هذا الوصف في رأيي يكون أكثر ملاءمة عندما يطبق على إسهام أينشتين عام ١٩١٥ ، الذي كان موضوعه هو التوفيق بين نظرية الجاذبية لنيوتن وبين النتائج التي توصل إليها أينشتين في عام ١٩٠٥ عن الزمن . وهو أكثر ملاءمة ، لأن بحث عام ١٩١٥ يقوم بثلاثة أشياء مذهشة تماما . فهو في المقام الأول يشكك في قوة الجاذبية الخفية الغامضة التي اضطر «عصر العقل» بحكم الظروف أن يميزها . وهو يعود إلى ما قبل نيوتن ، إلى جاليليو ، إلى ملاحظة أن جسمين ثقيلين لهما وزنان مختلفان يسقطان بسرعة متساوية حين يطلقان في مجال جاذبية . لقد قال أينشتين إن هذا يتيح إمكان تحليل الظواهر من وجهة نظر جديدة ، فبدلا من النظر من نقطة ثابتة على سطح الأرض عليك أن تنظر من وجهة نظر السقوط الحر (للأجسام) . وأيا كانت الأشياء التي قد تقيسها من حولك ، فلن تكون الجاذبية واحدة منها ، لأنه في حالة السقوط الحر ، يتأثر كل شيء بدرجة متساوية . ونحن نرى الآن على شاشات التليفزيون رواد الفضاء وهم في حالة السقوط الحر هذه تماما ، بحيث أصبحت حالة انعدام الوزن شيئا عاديا . أما في القرن التاسع عشر ، فقد كانت هذه الفكرة صعبة التخيل حتى بالنسبة لجول فيرن الذي كون عنها فكرة خاطئة ، وحتى بالنسبة لأينشتين نفسه الذي اقتضى منه تخيل هذه الفكرة في عام ١٩١٠ قدرا كبيرا من الجهد . ولهذا كانت أولى خطواته المدهشة هي إلغاء فكرة نيوتن عن مجال الجاذبية بتبني وجهة نظر مختلفة .

ولكن ماذا كانت هذه النظرة الجديدة؟ إن الكواكب يجب أن تظل دائرة حول الشمس ، لا أن تتحرك في خطوط مستقيمة ، كما سيكون عليها أن تفعل تحت انعدام الضغوط . ويحدث هذا ببساطة ، لأن التغير في نقطة الرؤية هو تغير مقيد بموضع معين . ولكن عند ما يتعد المرء أكثر فأكثر، تبدأ بقايا مجال الجاذبية القديم في الارتداد ، لأن نقطة الرؤية تتوقف عن أن تكون هي النقطة الصحيحة التي تقوم بالغائه ، لأنها لا تكون قابلة للتطبيق إلا هناك حيث بدأتنا . وكانت الخطوة الثانية المدهشة لأينشتين (وهي التي يدين فيها بعض الشيء «لصديقي» العالم الرياضي مارسيل جروسمان) هي البحث عن كيفية صياغة مشكلة ربط المجال المتغير بوجود الشمس . غير أن هذا يؤدي إلى الخطوة الثالثة المدهشة . فتكنيك (أسلوب) هذه الخطوة ، رغم أن كلا من أينشتين وجروسمان اشتقاه من أعمال العلماء الإيطاليين المشتغلين بالهندسة التفاضلية في القرن التاسع عشر، هو في الحقيقة مجرد تعميم لنظرية جاوس عن انحناء المسطحات . ولكن الأمر لم يعد الآن أمر سطح ذي بعدين فقط ، بل كيان منحن مركب ذي أربعة أبعاد . والأبعاد الأربعة ضرورية بسبب دمج كل من زمان ومكان (موضع) الحدث (حيث لم يعد للحدث زمن وحيد، بل زمن يتوقف على مكانه بالنسبة للمراقب) . وانحناء هذا الكيان (المركب) الذي يُحدث الآن مدارات الكواكب ، ينشأ هو نفسه عن وجود الشمس . وبدلاً من اندفاع الكواكب بطريقة قسرية غامضة تجاه الشمس تشاهد الكواكب الآن وهي تتحرك في أكثر الممرات استقامة في فراغ منحن بسبب وجود الشمس . ويمكن لو شئنا ذلك ، تصور هذا الكيان المنحني وكأنه ممدد في فراغ ذي أبعاد أعلى ، تماماً كما كان السطح المنحني الذي وصفه جاوس يمتد في فراغ ثلاثي الأبعاد . ولكن لا ضرورة للعذاب الذهني الذي يتطلبه تصور كهذا ، لأن أينشتين - مستعينا بفكرة جاوس (عن المبرهنة التي تقع خارج المؤلف) - لا يستعمل سوى المقادير الكمية التي يمكن لسكان هذا الكيان القائم على فروض رياضية قياسها وبحثها ، فلم نعد كائنات أسطورية ذات بعدين . وهكذا توج أينشتين في عام ١٩١٥ إعادة صياغته لفكرة الزمن التي قدمها عام ١٩٠٥ ، بفكرة عن المكان لا تقل عنها ثورية . ولقد اعتبر (الرأي العام أو جمهور المشتغلين بالعلوم الطبيعية) أفكار أينشتين عن الزمان والمكان بوجه خاص ضرباً



من العبقرية ، وهو حكم صائب ليس فقط لصحة هذه الآراء ووضوحها ، ولكن لاستخدامها للمجالات المختلفة بشكل موحد بفضل تلك الخطوة المبدعة .

أما مثالي الأخير عن العبقرية في تطبيق الرياضيات ، فقد نال استحسانا جماهيريا أقل ، ولكن ما فيه من إبداع وبصيرة نفاذة ، لا يقلان بأي حال من الأحوال عما لدى كل من نيوتن وأينشتين . ولقد كان المتصور في مبدأ الأمر أن هذا التطبيق يقتصر على النشاط الفعال للرياضيات ، ولكنه في الواقع أوسع من ذلك بكثير ، لأنه يطبق تقريبا على كل تفكير مركب . أما الرياضي المعني فهو النمساوي جودل\* ، وكان ذلك في عام ١٩٣١ . وأفضل طريقة لإدراك مضمون اكتشافه الأصيل ، هو اعتباره شبيها بالمخططات التي وضعها هلبرت والتي ذكرتها آنفا ، وذلك لمحاولته وصف طبيعة الرياضيات وكأنها عائلة متشابكة من نظم صورية أو شكلية ، لكل منها مسلماته وقواعد استدلاله لاستنباط المبرهنات من المسلمات . وأقول «أفضل طريقة» لأن جودل صوب نيرانه بالفعل إلى هدف مختلف ، وهو كتاب (برينكيبيا ماثيماتيكاس\*\*\*)<sup>(٤)</sup> لراسل وهويتهد ، وهو محاولة ممتازة وإن كانت قد فشلت في إيجاد أساس منطقي محكم للرياضيات . ومن ناحية أخرى ، كانت الفكرة المقصودة من أحد أنظمة هلبرت الصورية أنه يمكن أن يطبق على بعض فروع الرياضيات مثل الهندسة ، وأن المسلمات وقواعد الاستدلال يمكن عندئذ اختيارها بأحسن وسيلة ملائمة لتوفير براهين «لكل» النتائج الهندسية (ومن هنا جاءت خاصية الكمال) . أما عن نظام كهذا - كما سبق أن أشرت - فإن المرء يود لو يطمئن - بطريقة يقينية - على تماسكه أو اتساقه\*\*\* .

---

\* كورت جودل (١٩٠٦ - ١٩٧٨) منطقي ورياضي أمريكي ولد في مملكة النمسا - هنغاريا (المترجم) .

\*\*\* «أصول الرياضة» كتاب أساسي في فلسفة الرياضيات يقع في ثلاثة مجلدات ، أصدره راسل بالاشتراك مع هويتهد (١٩٠٠ - ١٩١٣) (المترجم) .

\*\*\* يكون النظام الرياضي متماسكا أو متسقا إذا كان خاليا من التناقض . والتماسك - أو الاتساق - ببساطة هو الخلو من التناقض ، وهذا بطبيعة الحال هو الشرط الذي لا غنى عنه لصحة أي تفكير . وإذا كان العقليون والمثاليون يشترطون التماسك أو الاتساق للحكم على صدق أي عبارة أو فكرة أو نظام معرفي ، فإن التجريبيين أيضا لا يقبلون التناقض ، بل إن الجدليين - مثل هيغل - لا يمكنهم أن يستغنوا عن اشتراط التماسك والاتساق ، على الرغم من اختلاف موقفهم من التناقض أو قوة السلب التي يعتبرونها القانون الأساسي المحرك للفكر والوجود ، وتطورهما أو صيرورتهما المستمرة (المراجع) .

وبحلول عام ١٩٢٩ نجح هلبرت وزملاؤه في البرهنة على أن كثيرا من نظمهم الصورية (الشكلية) ستكون متماسكة لو، وفقط لو، أن النظام الخاص بعلم الحساب كان متماسكا. وما أوضحه جودل حيثذ هو أن أي نظام صوري كهذا، يشترط فيه فحسب أن يكون نظاما مركبا بما يكفي لأن يشتمل على علم الحساب (العد). ومثل هذا النظام يعاني من أحد عييين: فهو إما أن يكون غير كامل. ونتيجة كهذه تصدم فكرتنا كلها عن تقنين الرياضيات عن طريق مجموعة ثابتة من الافتراضات. بيد أنها تقوم بأكثر من ذلك. لأن هذه الطريقة التي ثبت نجاحها في الرياضيات بصورة واضحة، قد تم التوسع فيها بشكل كبير حتى أصبحت نموذجا للبحث في مجالات كثيرة مختلفة، بحيث نجد جودل في الحقيقة يلفت النظر إلى أوجه القصور الخطيرة في الطريقة التي نسير عليها في البرهنة على صحة أي شيء.

ويواصل جودل حملته الشديدة في حالة الرياضيات بوجه خاص. ذلك أنه حسب طريقة هلبرت في بناء النظم الصورية، قد يقبل الإنسان على مضض فكرة عدم الكمال، كدلالة على أن أي نظام يظل صالحا إلى أن يتطور الموضوع تطورا يجعلنا نحتاج إلى نظام آخر. ولكن في حالة عدم وجود نظام صحيح أو نظام أفضل بشكل مطلق، فإننا سنحتاج من باب أولى إلى نوع من التأكد من تماسكه. ولكن برهان جودل يقوم على عرض نتيجة تكون «واضحة الصحة» لو كان النظام متماسكا، وإن يكن مع ذلك غير قابل لإثبات صحته. ومن بين هذه النتائج المتنوعة، توجد نتيجة واحدة يكون السبب في وضوحها هو ببساطة أن النظام متماسك. . وعلى هذا فإن النتيجة المترتبة على برهان جودل هي أننا لن نستطيع أبدا الحصول على التأكد الذي نرغب فيه من تماسك النظام.

إن اكتشاف أوجه القصور التي تتضمنها عمليات البرهنة التي نقوم بها هو عمل عبقرى في الواقع. بيد أن دهشتنا من هذا تزداد بمجرد تعرف بنية البرهان. فأولا أي دور يمكن أدائه بذكر علم الحساب؟ والإجابة هي أنه إذا كان النظام مركبا بدرجة كافية للتعبير عن علم الحساب، فمن الملائم أيضا أن نتحدث عن صياغاته وبناء جملة وهكذا، كما في اللغة الطبيعية تماما. (والسبب ببساطة هو أن النظام يصاغ

بأبجدية محدودة بحيث يمكن ترقيم التعبيرات الموجودة في النظام ووصفها عن طريق الإعداد). ولكن يمكن القول ثانيا إنه بمجرد بروز مقياس الاعتبار الذاتي هذا ، فإن اللغات الطبيعية تظهر بها بعض التناقضات وعلى هذا إذا كتبت :

[الجملة التي بين القوسين الموجودين على هذه الصفحة خاطئة]

ثم تساءلت عن صدق أو كذب هذه الجملة فإن الافتراض بأنها صحيحة سيؤدي بي إلى استنتاج أنها كاذبة والعكس صحيح<sup>(٥)</sup>. وعنصر التناقض على أية حال يأتي نتيجة لاستخدام مفهوم الصدق. والمفهوم الأساسي المناظر في النظام الصوري هُلبرت ليس هو الصدق ، ولكن إمكان البرهنة (على صحته) ابتداء من المسلمات وصدق ما هو قابل للبرهنة ، خاصية مشتقة تعتمد على صدق المسلمات وتماسك النظام. ولهذا يستبدل جودل «بالكاذب» ما «لا يقبل البرهنة عليه». ولو كان النظام الشكلي أ و الصوري مركبا بدرجة تكفي لأن يتضمن علم الحساب ، فإنه يستطيع عندئذ دراسة جملة ، كما يمكن استخدام الجمل المرقمة بدلا من الأقواس القائمة ، وبذلك تصبح جملة جودل على النحو التالي :

[الجملة رقم كذا وكذا غير قابلة للبرهنة .]

ويمكن الآن (وهنا تكمن الدقة القصوى لبرهان جودل الذي اتسم من قبل بالدقة الشديدة) استبدال «كذا وكذا» برقم معين ، بحيث تكون النتيجة جملة رقمها هو الرقم نفسه الذي ذكر فيها. وبهذا الرقم الخاص ، تؤكد الجملة عدم قابليتها للبرهنة ، ولنسأل الآن عن صدق هذه الجملة أو عدم صدقها ، فلو كانت صادقة فستكون عندئذ جملة لا يمكن إثباتها من المسلمات رغم أنها جملة صادقة. . وفي هذه الحالة يكون النظام غير كامل. ولو كانت كاذبة ، فيجب عندئذ أن تكون الجملة قابلة للإثبات ، بحيث تقدم المسلمات برهانا على جملة كاذبة ، ويكون النظام غير متماسك.

وهكذا أعاد عرضي النهائي للعبقرية مناقشتي للموضوع دورة كاملة. فقد بدأت بالإصرار على أن البرهان هو العملية الرياضية الجوهرية. وها أنذا أنتهي بلفت النظر إلى عرض جودل المذهل الذي يوضح مدى الضعف الكامن في مثل هذه النظرة لعلم الرياضيات. أي أن العبقرية تتساءل عن أسسها نفسها بطريقة تمثل نمط تفكير القرن العشرين أصدق تمثيل.



## الفصل الحادي عشر

### العبقرية والاضطراب العقلي

#### تاريخ أفكار متعلقة باقترانها

نيل كسل

أجمل الأشياء هي تلك التي يوحى بها الجنون ويكتبها العقل .  
أندريه جيد<sup>(١)</sup>

عندما عبر القدماء - كما فعلوا بصورة مختلفة - عن فكرة أنه «لم توجد أبدا أية موهبة فطرية عظيمة ingenium دون مس من جنون dementia»<sup>(٢)</sup> ، فإنهم لم ينسبوا إلى الموهبة الفطرية أو إلى الجنون معاني تترجم بطريقة مقنعة إلى عبقرية وجنون ، والارتباط الطويل بين الاثنين ، والمستمر حتى اليوم ، يبدأ في القرن السادس عشر . وربما لم يدهش جمهور شيكسبير من لفتته الذكية إلى أن :

المجنون والعاشق والشاعر

يؤلف الخيال بينهم أجمعين

.. (حلم ليله صيف)\*

فالمجنون في حالة هذيان ، والعاشق مستثار ، والشاعر شديد الاهتياج ، وسرعان ما سمعوا منه فضلا عن ذلك ، أن :

---

\* من مسرحيات شيكسبير كتبها ما بين عامي ١٥٩٥ ، ١٥٩٦ وطبعت عام ١٦٠٠ وهي مسرحية كوميدية (الترجم) .

الحب مجرد جنون ، وأنا أقول لكم إنه يستحق أن يجلس في بيت  
مظلم و(يُجلد) كالمجانين .

(كما تهواه)\*

ومع ذلك فإن إشارته إلى الخيال كانت شيئاً جديداً . وكان على القرنين السابع عشر  
والثامن عشر أن ينزلا «العقل النبيل الجليل» باعتباره الصفة الرئيسية لعظماء الرجال ، عن  
عرشه الرفيع ، ويستبدلا به الأصالة والخيال . وحلَّ الفنان بوصفه أرفع الكائنات شأنًا ،  
محلَّ الحكيم . وولدت الفكرة الحديثة عن العبقرية مع هذا التغيير، وحملت كل الكتابات  
اللاحقة عن العبقرية فكرة مؤداها أن الذكاء المفرط ليس هو الشرط الأساسي لوجودها ،  
وفي نفس العصر بدأ التقييم المستنير للجنون . ولقد أدى الوصف المنهجي في القرن  
السابع عشر إلى بداية الفهم العلمي . وخلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أتاح  
التقدير الصحيح للاضطراب العقلي فرصة استكشاف علاقته بالعبقرية .

ومع ذلك فقد كان شعراء القرن السابع عشر وكتاب المقالات والفلاسفة هم  
الذين أكدوا فكرة ارتباط العبقرية بالسوداوية . وأعلن روبرت بيرتون\*\*\* في عام  
١٦٢١<sup>(٣)</sup> أن «كل الشعراء مجانين» وأضاف إليهم الفنانين والفلاسفة حرصاً على  
التوازن المطلوب . والبيتان التاليان لدرايدن اللذان يقولان :

العقول العظيمة مرتبطة يقيناً بالجنون على نحو وثيق  
والخواجز الرقيقة هي التي تفصل بعضها عن بعض<sup>(٤)</sup> .

هما أكثر شهرة من الفكرة نفسها التي عبر عنها باسكال\*\*\* قائلاً : «المفكر العظيم  
متهم بالجنون تماماً كالمجرم العظيم»<sup>(٥)</sup> . وبعد قرن ونصف كان لامارتين\*\*\*\* والذي  
تأثر كما سنرى بالنظريات السائدة آنذاك ، أكثر تطرفاً وهو يشير إلى «هذا المرض الذي  
نسماه بالعبقرية» . وقد فسر ذلك بقوله :

---

\* كوميديا لشيكسبير يحتمل أن يكون قد قدمها حوالي عام ١٥٩٩ ، لكنها لم تطبع قبل عام ١٦٢٣  
(المترجم) .

\*\* روبرت بيرتون (١٥٧٧-١٦٤٠) رجل دين إنجليزي وعالم وكاتب ، اشتهر بكتابه «تشرح مرض  
السوداء» (الميلانخوليا) الذي ظهر عام ١٦٢١ (المترجم) .

\*\*\* بليزباسكال عاش في القرن السابع عشر، فيلسوف فرنسي ورياضي وعالم طبيعة وصاحب  
«الخواطر» الشهيرة (المترجم) .

\*\*\*\* لامارتين (١٧٩٠-١٨٦٩) شاعر رومانسي فرنسي ومؤرخ ورجل دولة (المترجم) .

«تحمل العبقرية في ذاتها مبدأ الهدم، والموت، والجنون، كما تحمل الثمرة في باطنها الدود»<sup>(٦)</sup>. ولقد عبر أمثال هؤلاء الكتاب بحرية عما كان في ذلك الوقت مجرد معتقدات. فلم يفحص أحد منهم علاقة الفكرة بالمرض، لا بالتحقق منها ولا بتفسيرها. وبدأت تظهر في القرن التاسع عشر أصوات أكثر اعتدالا، وأكثر تصميما وتعقلا في التعبير عن شكوكها. وكتب أسكيرويل\* أشهر طبيب نفسي في عصره في كتابه عن «الأمراض العقلية» يقول:

لقد قال درايدن إن أصحاب العبقرية والمجانين شديداً القرب من بعضهم البعض. وإذا كان معنى هذا أن الذين يتمتعون بخيال نشيط جداً أو مضطرب جداً ولديهم أفكار رفيعة جداً أو متقلبة جداً يبدو شيئاً من التشابه مع المجانين، فإن هذا صحيح. ولكن إذا كان المعنى المقصود هو أن الذكاء العظيم يخلق الاستعداد للجنون، فإن هذا خطأ. فأعظم العباقرة في العلوم والفنون، وأكبر الشعراء وأنبغ الموهوبين من المصورين، قد احتفظوا بسلامتهم العقلية إلى أرذل العمر. وإذا كان أحد قد رأى مصورين أو شعراء أو موسيقيين أو فنانين وقد أصابهم مرض عقلي، فإن الذي حدث في الواقع هو أن هؤلاء الناس في ذروة خيالهم المتوقد بالنشاط قد ساروا في حياتهم من النقيض إلى النقيض، لقد كانوا أكثر من غيرهم من الناس عرضة لأن تؤدي بهم شخصياتهم إلى مثل هذا الوضع. والسبب في فقدانهم لعقولهم لا يرجع مطلقاً إلى أنهم قد مارسوا ذكاءهم، كما لا ينبغي مطلقاً أن نلقي اللوم على أعتاب العلم أو الفن أو الأدب. فالذين وهبوا قدرات عظيمة في الفكر أو الخيال يشعرون بالحاجة الشديدة إلى إثارة أحاسيسهم. وتحت إلحاح الحاجة الشديدة إلى هذا الشعور، يستسلم معظم المصورين والشعراء والموسيقيين في أسلوب حياتهم لكثير من التجاوزات التي تعتبر بالنسبة لهم، أكثر من الدراسة المفرطة، هي العلة الحقيقية للجنون<sup>(٧)</sup>.

لقد راقب اسكيرويل عدداً لا يحصى من مرضى العقول من كل دروب الحياة، وعرف الموضوع الذي يكتب عنه معرفة دقيقة. ولهذا استطاع أن يدحض التعميم الذي وقع فيه درايدن وأن يقدم تفسيراً للحالات التي يتعرض فيها العباقرة للجنون.

---

\* جان اتين دومينيك اسكيرويل (١٧٧٢-١٨٤٠) طبيب للأمراض العقلية، فرنسي وأحد مؤسسي الطب النفسي، وكان له دور كبير في تحسين علاج المجانين (المترجم)



وشاهد تشارلز لامب\* كذلك عن قرب حالات المرض العقلي، وأقر باستحالة أن ينتج المجانين أعمالاً عظيمة. ففي مقاله «عن الصحة العقلية للعبقري الحقيقي» كتب يقول: «بعيدا جدا عن موقف القائلين بأن الموهبة العظيمة (أو العبقرية بأسلوبنا المعاصر في الكلام) ملازمة بالضرورة للجنون، فإن أعظم الموهوبين على النقيض من ذلك هم دائما أعقل الكتاب. ومن المستحيل على العقل أن يتصور أن شيكسبير كان مجنونا»<sup>(٨)</sup>.

وكلما خضعت العلاقة بين العبقرية والاضطراب العقلي للفحص الدقيق بدا أنها تتناقض. والواقع أن العبقرية - وهي أروع زهرة تتوج الجهد البشري - تقف للوهلة الأولى في مقابل الحالة المتدنية للمرض العقلي، بحيث يتعذر علينا أن نتصور وجود علاقة بينهما. ومع ذلك فقد ظلت موضع التفكير المستمر لما يقرب من أربعمئة عام. وعلينا الآن أن نبحث عن أسباب ذلك. ولكي نقوم بهذا يتحتم علينا أن نتزع بعض الخيوط التاريخية من مفهوم العبقرية المتطور.

وأول هذه الخيوط هو فكرة الانفعال. وإذا توجهنا إلى ديدرو سمعناه يقول: «لقد عشت طوال حياتي أدافع عن الانفعالات القوية، فهي وحدها التي تحركني. وفنون العبقرية تولد مع الانفعالات وتموت معها»<sup>(٩)</sup>. (ومن هذا) نتبين في الحال أن الانفعال المفرط - النبوة - يحمل في طياته علاقة وثيقة بالجنون. ألم يلفت النظر إلى هذا في وقت سابق كل من يونج\* \* شافيسبري\* \*؟ فالعبقري الذي تملكه

---

\* تشارلز لامب (١٧٧٥-١٨٣٤) ناقد إنجليزي روماني ومن أعظم كتاب المقال الفني. من أشهر أعماله كتابه الذي وضعه للأطفال وهو حكايات من شيكسبير (١٨٠٧)، وقد ألفه بالاشتراك مع شقيقته (المترجم).

\*\* توماس يونج، أحد علماء الطبيعة وفلاسفتها الإنجليز في أوائل القرن التاسع عشر، شارك في الخلاف الذي دار في عصره ومنذ القرن السابع عشر حول طبيعة الضوء والطاقة، وأيد النظرية الموجبة عن الضوء. من أهم أعماله محاضرات عن الفلسفة الطبيعية (١٨٠٧) - (المراجع).

\*\*\* أنطوني آسلي كوبر شافيسبري (١٦٧١-١٧١٣) يمثل المدرسة الإسكتلندية في الفلسفة الإنجليزية في بواكير عصر التنوير، أكد استقلال الأخلاق عن الدين وعن النزعة الآلية والطبيعية، وبين أنها قائمة في طبيعة الإنسان كفرد، وبخاصة في طبيعته الذاتية وميوله الجمالية. والمثل الأعلى لديه هو التناغم الجمالي للحياة الإنسانية. أثر تأثيرا كبيرا في بعض فلاسفة التنوير الإنجليز، كما أثر في النزعة الجمالية عند فنكمان وهردر وجوته وشيلر. من أهم أعماله خصائص الناس والعادات والآراء والعصور (ويضم أروع وأشهر أعماله وهو الأخلاقيون) وكذلك رسالته عن الحماسة (المراجع).

الحماسة يمكن أن يتلقى الإلهام، وما أن يبدأ العمل حتى لا يعود هذا الشاعر [...] يعرف ما يفعله... إنه مجنون. وهذا الخطيب [...] لا يعود يسيطر على نفسه... إنه مجنون»<sup>(١٠)</sup>.

وحيث كان العمر يتقدم بديدرو تراجع، كما فعل جوته، عن منح الانفعال الدور الرئيسي في العبقرية، رغم أنه لم يقلل أبدا من شأنه. ولقد أدت كل من الملاحظة والعقل الدور الأكبر في هذا. ومثل هذا التغيير يعد نقمة ونعمة ترجع إلى كبر السن. واعتقد ديدرو كذلك أن العبقرية التي لا تقبل في رأيه التبسيط ويتعذر تحليلها إلى الأجزاء التي تتكون منها، تتضمن التطوير لجانب واحد في الإنسان، وهذا نوع من الشذوذ الذي يجعل منه ماردا وحشيا.

ولقد ناقش ديدرو أمرا آخر له كذلك أهميته عند بحث العلاقة بين العبقرية والجنون. فقد راح يفكر بطريقة غير محددة فيما إذا كان ينبغي اعتبار العبقرية شيئا مفضلا عن الإنسان، ملكة (أو قدرة) يمكن تأملها بطريقة تجريدية، بحيث يمكن أن نتحدث عن إنسان «يمتلك عبقرية»، أو ما إذا كان ينبغي علينا من ناحية أخرى ألا نعتبر عبقرية هذا الإنسان عاملا منعزلا، بل (نعتبر أنها) قد حولته (تحويلا جوهريا)، بحيث أصبح مشبعا بها كلية، وغدا عبقريا أو «صاحب عبقرية».

ويعكس هذا الجدل بصورة دقيقة إلى حد كبير، خلافا قديم العهد عن الطريقة التي ينبغي أن نفكر بها في المرض. ولا شك في أن جوته قد أخذ بوجهة النظر الأولى، وهي أن العبقرية تتألف من طاقة فريدة أو تنظيم للطاقة. ومناقشة العبقرية كشيء يمكن التفكير فيه بمعزل عن الإنسان الذي «يملكها» - إذا جاز هذا التعبير - يجعلها مفهوما أكثر مرونة وطواعية. ثم إنها أيضا تقدم تفسيراً للإنسان العبقرى، الذي يكون خارج المجال الخاص بإنجازاته الرفيع، أعني باستثناء أوقات خاصة وفي ظروف خاصة، شخصا عاديا يمكننا أن نتكلم معه وأن نكون في صحبته. يقول ابن شقيق رامو بطل قصة ديدرو «اللابطل والكاذب الوغد»: «هذا هو الذي أحبه في أصحاب العبقرية، أنهم يصلحون فقط لشيء واحد، أما فيما عدا هذا فهم لا شيء»<sup>(١١)</sup>.

ولقد اعتقد ديدرو أن العبقرية مكتسبة من الطبيعة، وسرعان ما انتقلت هذه الفكرة إلى ألمانيا، ثم تسربت إلى «الفلسفة الطبيعية» والأفكار الرومانسية

لحركة «العاطفة والاندفاع». ويقول بورتر Porter: «مع الرومانسية»، بطبيعة الحال توثقت عرى الرباط الذي لا ينفصم بين الجنون وبين العبقرية الفنية، واسترد طبيعته كتجربة من تجارب الحياة الشخصية»<sup>(١٢)</sup>. ويضيف بكر Beker إلى ذلك قوله: (أن نسبة كبيرة من العباقرة الرومانسيين بوجه خاص أدوا دورا أساسيا في تحويلهم إلى ضحايا، كما أوجدوا عن قصد أو غير قصد انطبعا أسهم في «فرض» الآخرين عليه صفة «الجنون». وقد أضفى «الهوس» على العبقرى خاصية غامضة وغير قابلة للتفسير ساعدت على تمييزه عن الإنسان النمطي والبورجوازي وغير المتحضر، والأهم من ذلك أنها ميزته عن «صاحب الموهبة» (فحسب)<sup>(١٣)</sup>. ولعل الفنانين والكتاب الرومانسيين لا يزالون يحنون لتلك الفكرة.

وبعد ذلك وطوال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر، حدث أغرب وأتعس وأفسد ربط للعبقرية بالاضطراب العقلي. وقد دفعت سلسلة من الأخطاء والتوريات السمجة نظريات التحلل المرضى إلى مكان الصدارة. وكانت الأفكار المتعلقة بالتطور حينئذ مثيرة لأوروبا بأسرها. وتمت الموافقة على نطاق واسع وعلى حدوث نوع من انتقال الخصائص الوراثية من جيل إلى جيل. وقدم دارون فكرة الانتخاب الطبيعي، لكن الآلية التي تتم بها عملية التطور كانت في منتصف القرن ما تزال بعيدة عن التقدير الصحيح.

وقد افترضت نظريات التحلل أن ثمة عملية مزدوجة تسبب الحالة القابلة للتورث. فهي قد تنشأ من مرض عضوي، وقد تحدث نتيجة لسلوك أخلاقي معيب. وكان أحد الآراء المقترحة أن المرض ينشأ عن الإثم، ولهذا أطلق على ضحايا التحلل اسم المنحرفين، أو بصورة أكثر تعاطفا وإن لم تقل عما سبق وضوحا، اسم المتدهورين (أو المتحللين).

وفي ألمانيا عبّر جريزنجر عن رأيه فقال: «كلما سمعت عن وجود عبقرى في أسرة، سألت مباشرة عما إذا لم يكن فيها معنوه أيضا»<sup>(١٤)</sup>. غير أن النظرية من ناحية ثانية كانت أكثر تطورا في فرنسا، وذلك بتأييد من الطبيب «مانيان» واسع النفوذ. واعتبر إدمان المشروبات الكحولية ومرض الزهري بجانب مجموعة كبيرة من الحالات التي استقر الرأي الآن غالبا على أنها مكتسبة، اعتبرت مدمرة لا للفرد وحده، بل لأولاده وكل



الأجيال التالية، إلى أن ينتهي الأمر بالقضاء على الذرية كلها. فقد يصاب نسل الجيل الأول باستعدادات عصبية، وقد يعاني الجيل الثاني من الذهان أو البله. وقد افترض أن العبقرية يمكن أن تكون إحدى هذه النتائج المرضية، وارتبط الصرع بوجه خاص بالعبقرية. وقام مورودي تور برسم شجرة تطورية سماها شجرة الحالات العصبية الوراثية والفردية\*، احتوت فروعها على الأمراض التي تصيب أعضاء الحس، وأمراض الوهم، والاضطرابات المزاجية، والآلام العصبية، وأنواع العصاب، وأمراض المنخ والحبل الشوكي المعدية، والبله، وإدمان المشروبات الكحولية، والبغاء، وقرب القمة وضع الذكاء النادر في العلوم والموسيقى والفنون. ولقد بدأ مورودي كتابه بهذه الحجة «إن هذه الاستعدادات العقلية التي تعمل بطريقة يصبح معها إنسان متميزا عن الآخرين بأصالة فكره، أو بفطنته أو بغرابة أطواره، أو بقوة عاطفته الجامحة أو بذكائه الفائق، إنما تنشأ كلها من نفس الأسباب العضوية مثل المشكلات الأخلاقية المتنوعة (التي نسميها الآن المشكلات العقلية)، التي يعبر عنها الجنون والبله تعبيرا كاملا»<sup>(١٥)</sup>. وقد رسخت النظرية جذورها أيضا في إيطاليا وبخاصة في عمل لومبروزو\*\*، ففي كتابه «العبقرية والجنون» كتب يقول إن «العبقرية هي ذهان انحلالي حقيقي»، ثم يلاحظ «كثرة ظهور العبقرية بين المجاذيب، وكثرة المجانين بين العباقرة». ويذكر أنه «يمكن من اكتشاف عوامل انحلال متنوعة في العبقرية، هي أساس وعلامة كل أشكال الشذوذ العقلي الفطري تقريبا (والموروث هو المعنى المقصود هنا). إن عمالقة الفكر يكفرون عن تفوق قواهم العقلية بالتحلل والذهان»<sup>(١٦)</sup> وفي الإنجليزية نادى جيه. ف. نيسبت بأفكار مماثلة، وزعمت دراسته المعنونة «جنون العبقرية» الصادرة عام ١٨٩١ أنها سجلت شذوذا عقليا بارزا في شخص كل بريطاني شهير أو في أسرته.

وفي كتاب هنري موديزلي «علم أمراض العقل»، الذي ظهر في الفترة التي كانت فيها نظرية التحلل في أوجها، احتفظ المؤلف بفقر نسبي تجاه مثل هذه الأفكار، ولكنه أثار فكرة تغير فسيولوجيا الأعصاب عند كل من العباقرة والمجانين. فهو يقول:

---

\* العنوان المذكور بالمتن هو «Etat nerveux héréditaire idiosyncrasique»  
 \*\* تشيزار لومبروزو (١٨٣٦-١٩٠٩) طبيب إيطالي وباحث في علم الجريمة، وأستاذ للطب النفسي في جامعة بافيا، ثم أستاذ للأثروبولوجيا المتصلة بالجريمة بجامعة تورين، ادعى وجود نمط إجرامي، حيث كان يرى أن الجريمة وراثية (المترجم).

«الحقيقة التي لا يرقى إليها الشك ، هي أنه حيث توجد سمة وراثية في أسرة ما ، فإن أحد أعضائها قد يظهر أحيانا عبقرية ضخمة ، بينما يكون عضو آخر مجنونا أو مصابا بالصرع . ولكن هذه الحقيقة لا تثبت في الحالتين أكثر من وجود حساسية طبيعية شديدة في التكوين العصبي ، وأن هذه الحساسية قد اختلفت في كل حالة تحت تأثير الظروف الخارجية أو الحالات الداخلية» .

ومن الطبيعي أنه لم يجد الحالتين معا في نفس الفرد ، إذ إن أي مجنون تعوزه القدرة على الاستيعاب الذهني الهادئ والمتواصل والكامل ، ولا بد أن يكون عاجزا عن التطور العقلي في مراحلها العليا وعن [ . . . ] الخيال الخلاق بحق [ . . . ] إنه ليس سليما ولا واسع الإدراك<sup>(١٧)</sup> .

وفي عام ١٨٦٩ ظهر لجالتون\* كتاب العبقرية الوراثية . ولم تكن العبقرية في رأي جالتون صفة خاصة ، إذ استخدم المصطلح بحرية واعتبره مرادفا للقدرة الفطرية . «وأعني بالقدرة الفطرية» خصائص العقل والمزاج التي تحفز الإنسان وتؤهله لأداء أعمال تؤدي به إلى الشهرة [ . . . ] والقوة الكافية لإنجاز أعمال شاقة للغاية [ . . . ] والطبيعة التي لو تركت لنفسها فإنها - مدفوعة بمنبه باطني - ترقى الطريق المؤدي إلى المكانة المرموقة ، ويكون لديها القوة التي تبلغ بها القمة [ . . . ] وقليل هم الذين اكتسبوا سمعة رفيعة دون امتلاك هذه المواهب الخاصة»<sup>(١٨)</sup> .

وقد خصص جالتون هذا الكتاب للقضية التي أثبتتها بالأدلة والشواهد التفصيلية ، وهي أن العبقرية تنتقل بصورة مستمرة في العائلات . وفي طبعة الكتاب الثانية عام ١٨٩٢ وجه اهتمامه لمشكلة العلاقة بين العبقرية والجنون . وسخر من لومبروزو وغيره «من بلغت آراؤهم عن متانة العلاقة بينهما حدا لا يستغرب معه أن يلاحظ أحد أتباعهم المتحمسين أن هذا الشخص أو ذاك لا يمكن أن يكون عبقريا لأنه لم يكن مجنونا ، أو ليس في أسرته مجنون واحد» .

ومع ذلك فقد لاحظ جالتون «توافر شواهد لا حصر لها تدل على وجود علاقة وثيقة بين الاثنين [ . . . ] وقد انتابني الدهشة عندما اكتشفت ظهور الهوس أو البله بكثرة بين

---

\* فرانسيس جالتون (١٨٢٢-١٩١١) مخترع وعالم إنجليزي ، عرف ببحوثه في الوراثة والأرصاء الجوية وعلم الإحصاء . وقد أسس دراسة تحسين النسل ونظرية الإعصار المضاد (الترجم) .

الأقارب الأذنين لأناس يتمتعون بقدرة غير عادية . فالمغالون في حماسهم والمفرطون في نشاطهم العقلي لابد أن تكون أخطأهم في الغالب شديدة الاهتياج غريبة الأطوار[ . . . . ] ومن المحتمل أن يتعرضوا للجنون في بعض الأحيان ، وربما أصابهم الانهيار تماما» (١٩) .

وبما أننا نعرف على وجه الدقة ماكان يعنيه جالتون بالعبقريّة ، فإننا نعلم أنه لم يجبذ الافتراض الذي يستطرد في شرحه قائلا :

«إذا كانت العبقريّة تعني شعورا بالإلهام أو بتدافع أفكار من مصادر يبدو عليها أنها خارقة للطبيعة ، أو إذا كانت تعني الرغبة المضطربة العارمة في تحقيق أي هدف محدد ، فإن ذلك يكون قريبا بصورة خطيرة من الأصوات التي يسمعها المجانين ومن ميولهم إلى الهذيان ، أو من نوبات المس الأحادي التي تصيبهم\* . إن العبقريّة في مثل هذه الحالات لن تكون ملكة عقلية سليمة ، ولن يكون من المرغوب فيه العمل على المحافظة عليها عن طريق الوراثة» (٢٠) .

ومع ذلك ، فإن فكرة العبقريّة بوصفها إلهاما أو تدافع أفكار مفاجئة ، كانت فكرة سائدة بين أولئك الذين تشبعوا بنظرية التحلل . وكانت هذه النظرية قد قطعت تقريبا نهاية الشوط ، ولكن شعبيتها تزامنت مع الانتشار الواسع للمصحات العقلية في أوروبا . ويعبر بورتر عن ذلك تعبيرا لا يخلو من الإبهام فيقول : «لقد ساعد ظهور مؤسسات الطب النفسي على إيجاد حضانات هدامة للعبقريّة على نحو غريب» (٢١) .

وفي هذا القرن نجد أن كرتشمير هو الوحيد من بين كل الأطباء النفسيين الذي تابع الأفكار الخاصة بالتحلل متابعة جادة ، وتبنى المفاهيم المتعلقة بالتطور والتدهور ، وذلك بالرغم من حرصه على دعوة قرائه لفهم العبقريّة من جهة علاقتها بالعصاب واضطراب الشخصية ، بدلا من المغالاة في بحثها من جهة علاقتها بالذهان (كما كان الحال حتى ذلك الحين) :

إن العبقري من وجهة النظر البيولوجية البحتة ، يعد حالة شديدة الخصوصية في الجنس البشري . ومثل هذا [ . . . . ] يبدي ميلا قويا للانحلال [ . . . . ] والمرضى

---

\* المقصود بالمس الأحادي هو تسلط أو استحواذ فكرة واحدة على عقل المريض إلى حد الهوس (الترجم) .



العقلي، وبصفة خاصة تلك الحالات الصعبة التي تقع على حدود المرض العقلي هي بلا جدال أكثر ظهوراً بين أصحاب العبقرية. [...] ومثل هؤلاء الناس هم أكثر تعرضاً لأنواع الذهان والعصاب والأمراض النفسية. [...] ويعتبر هذا التحلل الداخلي للبنية العقلية بالنسبة لبعض أنماط العباقرة بداية لا مفر منها» (٢٢).  
وقد أكد كرتشمير أن:

العامل السيكوباتي (النفسي المرضي) [...] جزء جوهري وضروري، وربما الحافز الأساسي، لكل أشكال العبقرية (٢٣).

بهذا نكون قد رجعنا إلى القدماء، فالاضطراب العقلي عنصر «ضروري» لا غنى عنه للعبقري. غير أن آراء كرتشمير لم تحظ إلا بالقليل من الاحترام. وفي أواخر القرن فقدت نظريات التحلل المرضي إقرار العلم بها عندما تم فهم مبادئ الوراثة على نحو صحيح. ولم تعد تلك النظريات تجد أي تأييد من جانب علماء الطب، ولم يبق لها أثر إلا عند عامة الناس عندما يرددون عبارات كهذه: «إنه ينحدر من أصل متواضع».

لقد حان الوقت الآن لتناول خيط تاريخي آخر وأن ندرس العبقرية في علاقتها بالمجتمع. إن العباقرة يغيرون طريقتنا في فهم الأشياء. والملاحظة العامة التي قالها برنسون\* وهي أننا نعرف العبقرية بأنها القدرة على القيام برد فعل (إبداع) منتج في مقابل الممارسة التي تعود عليها الفرد» (٢٤) كانت صدى لفكرة مشابهة عبر عنها بروسست عندما قال:

«إن عبقرية الفنان تشبه درجات الحرارة شديدة الارتفاع التي لها القدرة على تفكيك تجمعات الذرات ثم تجميعها مرة أخرى في ترتيب مختلف كلية ومطابق لنمط آخر» (٢٥).

ولقد عبر صمويل\*\* بتلر عن هذه الفكرة تعبيراً ينفذ إلى الصميم حيث قال:

---

\* برنارد برنسون (١٨٦٥-١٩٥٩) مؤرخ فن أمريكي، ولد في ليتوانيا، ويعتبر عمدة في الفن الإيطالي في عصر النهضة (المترجم).

\*\* صمويل بتلر (١٨٣٥-١٩٠٢) روائي إنجليزي، من أعماله الشهيرة «طريق البشر» (المترجم).

«تدل العبقرية على التغير، والتغير هو الاشتياق إلى عالم آخر جديد، ولهذا يشك فيها العالم القديم . إنها تفسد النظام، وتزعزع العادات والتقاليد، ولهذا فهي لا أخلاقية [ . . . ] إن الفطرة غير المألوفة عند العبقرية، والفطرة الطبيعية السليمة عند بقية الناس، هما كالزوج والزوجة دائماً في شجار»<sup>(٢٦)</sup>.

وهو بعد ذلك بقليل يكاد يستعطفنا كي نوافق على أن :

«العبقرية شيء يبعث على الضيق، ومن واجب المدارس والكلليات وضع حد لها بنصب الفخاخ المناسبة في طريقها»<sup>(٢٧)</sup>.

وإذا كان العباقرة يعكرون صفو المجتمع، وإذا كانوا يسيئون التكيف معه، فإن هذه صفة أخرى يشاركون فيها مرضى العقول . ولكن إجراء هذا الاقتران شيء خطير، لأن الأسباب التي تكمن وراء نمطي الاضطراب مختلفة إلى حد بعيد . ومن سوء الحظ أن لدينا اليوم أسباباً قوية تحملنا على التأكد من وجود أماكن يخاطر من يصرح فيها بأفكار مبتدعة ومارقة بالتعرض للحبس بتهمة الجنون . لقد كانت العلاقة الوثيقة بين الانفعال والجنون فكرة من أفكار القرنين السابع عشر والثامن عشر . وكانت النظرة إلى المزعجين وعدم المتكيفين على اعتبار أنهم مخبولون، مسألة محزنة شغلت القرنين التاسع عشر والعشرين .

وهناك صفة أخرى يسيرة الفهم جداً، وهي صفة الحسد التي يمكنها أن تضاعف من حرصنا على اعتبار العباقرة مرضى عقليين . فتسمية العباقرة بالمجانين، ووصم وصفهم المرموق - إذا جاز هذا القول - بسمة مميزة، يجعلنا بشكل من الأشكال نقلل من شأنهم، بحيث يمكن لتساويعي الحال من أمثالنا أن يتقبلوا وجودهم بمزيد من الارتياح . يقول سويفت\* : «عندما يظهر عبقرى حقيقي في العالم فإنك تستطيع أن تعرفه بهذه العلامة، وهي تحالف الأغبياء جميعاً ضده»<sup>(٢٨)</sup> . ويعبر ديدرو على لسان ابن أخي رامو عن هذا قائلاً :

---

\* جوناثان سويفت (١٦٦٧-١٧٤٥) كاتب أيرلندي ساخر، ومن رجال الكنيسة . من أعماله الشهيرة «رحلات جلفر» (المترجم) .

«أنا حسود، وحين أسمع عن وجود صفة معينة في حياتهم الخاصة من تلك الصفات التي تحط من أقدارهم، فإنني أصغي إليها بسرور، ذلك لأنها تقرب ما بيننا، وتساعدني بسهولة على التعايش مع قدراتي المتواضعة»<sup>(٢٩)</sup>.

والعبارة التي تقول: «إن الآلهة تدمر من سبق أن خلقتهم مجنوناً» - عبارة تنطوي على إسقاط بشري صميم.

وفي الكتاب الموجز الذي وضعه لانجه آيشباوم بعنوان «العبقرية والجنون والشهرة» وصدر لأول مرة في عام ١٩٢٧، اعتبر لانجه الشهرة - مثلما فعل جالتون - ضرورية للعبقري، وقد قرن فيه عوامل الموهبة بالحالة العقلية لدى العباقرة برسم جدول - إذا صح التعبير - ثنائي بسيط، وذلك بوضع الموهبة الكبيرة أو العادية مقابل المرض العقلي أو الصحة<sup>(٣٠)</sup>. وهو لم يقدم معطيات كمية، وإنما قاداته بحوثه في السيرة الذاتية (للعباقرة) إلى الاعتقاد بأن معظم العباقرة كانت لديهم موهبة كبيرة مع شيء من الشذوذ العقلي. وقد وجد أن عدداً أقل من أصحاب الموهبة الضخمة كان سويًا من الناحية العقلية، كما كان لعدد قليل موهبة عادية وعقلية مريضة. أما القليل النادر فكان لديهم موهبة عادية وكانوا أسوياء، واكتسبت هؤلاء عن طريق المصادفة السعيدة التي ربطت اسمهم بهرم مبني من عمل الآخرين، وأسهموا هم في الجزء الأخير منه، فقط بالخطوة النهائية الصغيرة التي أوصلته إلى القمة.

ولقد قدم كل من لومبروزو وجالتون ونسبت وكرتشمير ولانجه آيشباوم قوائم العظماء من الرجال والنساء الذين أظهروا شذوذاً عقلياً، مصحوبة بسير ذاتية مختصرة تؤيد (هذا الشذوذ). وقد أقنع التأثير المتراكم لهذه القوائم الطويلة على المؤلفين بأنفسهم، أقنعهم بصحة فرضياتهم. ولكن الشيء الذي لم يفعله أحد منهم هو النظر إلى هذه الشواهد بطريقة إحصائية، وهي التي طبقها جالتون على توريث العبقرية، ولكنه لم يطبقها فيما (يتعلق بالمرض العقلي). إنهم لم يراعوا المعدلات، واستولوا على انتباههم لا حجم البسط لأحجم المقام، لأنهم تجاهلوا تماماً الأعداد الكبيرة للأفراد العظام الأصحاء.

ووجود علاقة ارتباط بين العبقرية والمرض العقلي أمر يخضع في نفيه أو إثباته للحقائق الواقعية. وهذه يشترط فيها أن تكون إحصائية وربما أن تراعي أيضاً



سلسلة النسب . وقد كتب هافلوك إليس\* تقريراً عام ١٩٠٤ عن دراسته التي اعتمدت على السيرة الذاتية لعدد ١٠٣٠ بريطاني من الرجال والنساء من أصحاب العبقرية ، الذين تم اختيارهم من بين البارزين في معجم السيرة القومي ، كما جمع تفاصيل كاملة عن سيرهم الذاتية من مصادر أخرى بقدر ما استطاع . ووجد أن ٢ , ٤٪ فقط يعانون من اضطراب عقلي (بما في ذلك عته الشيخوخة) . واختتم تقريره قائلاً : «من النادر أن نجد أي جنون حقيقي لدى إنسان من ذوي العبقرية أثناء انشغاله بأفضل أعماله» (٣١) .

وقد قامت كاثرين كوكس بدراسة السير الذاتية لثلاثمائة فرد من «أبرز الشخصيات» ابتداءً من عام ١٤٥٠ ميلادية وماتلاها ، مع الحكم على مدى بروز الشخصية بمقدار المساحة التي خصصت لها في معاجم السير الذاتية ودوائر المعارف . وقد بدا أن معظمهم تمتع بذكاء مرتفع وقوة شخصية كبيرة ، ولكنهم من ناحية الاتزان العاطفي والسيطرة على الانفعالات حتى السابعة والعشرين من العمر (ولم تتابعهم كاثرين بعد تلك السن) لم يكونوا مختلفين عن المؤلف (٣٢) .

أما أهم دراسة في هذا الموضوع فقد قامت بها السيدة أدلة يودا التي درست ٢٩٤ من العباقرة من المعترف بهم في محيط البلدان الناطقة بالألمانية منذ عام ١٦٥٠ ميلادية . وشملت الشخصيات التي اقترحتها ١١٣ فناناً ، و١٨١ عالماً ورجلاً دولة ، وافقت عليهم شخصيات لها مكانتها كل في مجاله ، وجمعت معلومات واسعة عن حياتهم وسيرهم الذاتية ، ورجعت إلى السجلات الطبية المتاحة للحالات موضع الدراسة ولأقاربهم ، مما جعل بحثها عملاً ضخماً شديد الدقة . وقد تبين أن ٨ , ٤٪ من الفنانين و٤٪ من العلماء ورجال الدولة كانوا يعانون من ذهان وظيفي ، كما كان كل الفنانين منهم مصابين بالفصام أو العجز الإرادي ، وكل العلماء مصابين بالاكتئاب الجنوني . ومثل هذه الأرقام أعلى من المعدل المتوقع بالنسبة للسكان عامة ، ولكنها ليست عالية جداً ، خصوصاً حين نتصور أن حياة هؤلاء الناس قد خضعت للفحص الدقيق ، وخاصة فحص السير الذاتية بما في ذلك المذكرات اليومية

---

\* هافلوك أليس (١٨٥٩-١٩٣٩) كاتب مقال إنجليزي ، وله مؤلفات مهمة عن سيكولوجية الجنس (المترجم) .

والخطابات التي قد يكشف فيها الكاتب طواعية عن حالات عقلية شاذة، وقد كانت النسبة الغالبة في كل مجموعة على حدة من العقلاء وبلغت ٩٥٪، أما حالات الأمراض النفسية أو السيكوباتية، وهو اصطلاح يشمل الحالات العصبية في الاستخدام الأوروبي التي تشتهر بصعوبة قياسها، فقد وجدت عند ٢٧٪ من الفنانين و١٩٪ من العلماء ورجال الدولة، مقابل معدل عام متوقع ما بين ١٠ و١٢ في المائة، ومع ذلك، فإن هذه المعدلات التي تتعلق بالعابرة لم تكن أعلى من نظائرها في مجموعة متوسطة من الحرفيين بوجه خاص. وقد خرجت أدلة بنتائج مهمة تتلخص فيما يلي:

«لا توجد علاقة محددة بين القدرة العقلية الفائقة وبين الصحة العقلية أو المرض العقلي، وليس هناك دليل يدعم الافتراض القائل بأن ظهور القدرة العقلية العالية يتوقف على الشذوذ النفسي [...] وقد ثبت أن حالات الذهان والفصام بوجه خاص، ضارة بالقدرة الإبداعية» (٣٣).

ولم تسجل يودا زيادة ملحوظة في حالات الذهان أو العصاب في أسر الشخصيات التي اقترحتها، ولكن كارلسون وجد أن احتمال الدخول في موسوعة «المشهورين» الأيسلندية (التي اعتبرها مقياسا للموهبة) زادت نسبته بمقدار الضعف عند الأقارب الأدين للمرضى الذهانيين عنه عند السكان (٣٤). وقد ثبت هذا بوجه خاص بالنسبة للذهان الذي يتخذ شكل اكتئاب جنوني، إلا أن كارلسون في دراسة أخرى له. تتبع فيها تاريخ أسرة من ٣٠٠ سنة، اكتشف زيادة ملحوظة في الموهبة في صفوف تلك الأسرة التي ضمت أعضاء فصامين (٣٥). واستغل هستون هذه المعلومات (بجانب معلومات مماثلة من عنده وإن لم تجمع بطريقة منظمة) لإثبات أنها يمكن أن تفسر استمرار وجود الجينة أو الجينات الخاصة بالفصام (٣٦). ولكن لا شيء من هذا العمل الوراثي يبرر اقتران العبقرية بالاضطراب العقلي لدى نفس الأفراد. ولهذا فإن النتائج التي توصلت إليها السيدة يودا تمثل أفضل عرض لمعرفتنا الحالية بهذه الوقائع. (والخلاصة) أن العبقرية والجنون ليسا متلازمين.

ولكن هل انتهينا بذلك؟ وهل نصرف النظر عن الموضوع؟ وإذا كانت العبقرية والاضطراب العقلي لا يوجدان معا بمعدل متزايد من الناحية الكمية، فالأرجح أنه لا يوجد شيء مهم يستحق أن نتبعه أكثر من ذلك.

وقد تركز الاهتمام في هذا القرن على مشكلة مشابهة ، وهي مشكلة العلاقة المحتملة بين القدرة الإبداعية وعدم الاستقرار العقلي . فمن ناحية ، يوجد أولئك الذين يمنعم افتتاحهم بالموضوع من تركه جانبا ، ومن ناحية أخرى لم تكن العبقرية ولا الجنون قابلين بسهولة للتحديد الدقيق . ومع ذلك فإن المرض العقلي يمكن تحديده الآن بالطرق الإجرائية ، كما أن المعايير الإجرائية للعملية الإبداعية من الممكن توفيرها .

وقد قدمت «أندريسن» دراسة رائعة رغم صغرها ، مستخدمة فيها إجراءات الاستبيان التشخيصي القياسي ، لمقارنة حالة المرض العقلي لدى ثلاثين عضوا من أعضاء ورشة عمل كتاب موهوبين بجامعة آيوا ، بمجموعة من الأشخاص المساوين لهم من ناحية الجنس والعمر والحالة التعليمية . «وقد وجد لدى الكتاب معدل أعلى من المرض العقلي ، ولا سيما من النمط الانفعالي (أي الاكتئاب الجنوني)» [ . . . ] كما لوحظ أيضا وجود نسبة عالية من الاضطراب العاطفي والقدرة الإبداعية لدى أقارب الكتاب من الدرجة الأولى»<sup>(٣٧)</sup> . ومن الطبيعي أن يكون هناك بون شاسع بين برنامج الكتابة الإبداعية وبين العبقرية أو حتى المستويات العليا للقدرة الإبداعية . ويحتمل أن الاكتئاب الجنوني هنا لم يكن مرتبطا إلا بالدافعية والحساسية اللتين ربما تتطلب القدرة الإبداعية ذاتها ربطهما بالحكم . وعلى كل حال ، فإن هذه الدراسة تصور جانبا واحدا من الحملات المعاصرة لمحاصرة المشكلة . وها هو ذا «هير» يقرر أن : «ارتباط (القدرة الإبداعية) بالاضطراب العاطفي (خاصة في الأدب) يوحي بأن تكوين المزاج الدوري\* قد يكون سمة قيمة من الناحية الاجتماعية»<sup>(٣٨)</sup> . وفي الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب (الذي بين يديك) يقدم «ستور» تفسيرا آخر للاقتران ، ألا وهو أن الكتاب بحكم عملهم ، لا يفلحون في تجنب الاكتئاب .

إن مثل هذه الأفكار تؤدي بنا الآن إلى النظر في الأفكار أو التأملات التي قدمت لتفسير الحالات الفردية التي يحدث فيها الاقتران (بين القدرة الإبداعية

---

\* التكوين أو المزاج الدوري (سيكلوثيميا) اضطراب عقلي بسبب احتياجا ونشاطا بالغين لا يلبث أن تعقبها حالة من الانقباض والأسى والقنوط وهكذا . . . (المترجم) .



والمرض النفسي والعقلي). وقد سبقت الإشارة إلى بعض هذه الأفكار. وفي هذا القرن، وخاصة بالنسبة للفنانين، دأبت آراء التحليل النفسي على التأثير الشديد في الناس. لقد فتن الفن لب فرويد الذي انكب مرارا وتكرارا في الموضوع.

وفي حين أن جالتون قد رأى أن العبقرية شيء بيولوجي نابع من مصادر خارجية عن الشخصية وتجاربها، كانت وجهة نظر فرويد عن العملية الإبداعية أن القوة الأساسية المحركة لها، كامنة في داخل الفرد. وقد اعتقد أن الجزء الجوهري من إبداعات العباقرة إنما يرد عليهم في شكل إلهام، نتيجة للتفكير اللاشعوري. لقد امتلك الفنانون (دائما) المقدرة على اقتناص الصور والمشاعر الضائعة (ذكريات) طفولتهم، لأنهم كانوا أقل تقيدا بالمظاهر القمعية للحضارة، كما كانوا يتمتعون بقدر أكبر من «المرونة في التصرف مع القمع». وقد عبر فرويد عن الموقف «الكلاسي» في كتابه «النظرية العامة لأمراض العصاب» الذي جاء فيه:

«(أقول) مرة أخرى إن الفنان انطوائي من حيث المبدأ، وهو ليس بعيدا عن العصاب. إنه واقع تحت قهر الحاجات الغريزية المتزايدة القوة. وهو يرغب في أن ينال الشرف والقوة والثروة والشهرة وحب النساء، ولكنه يفتقر إلى الوسائل التي تعينه على إشباع هذه الحاجات»<sup>(٣٩)</sup>.

والفنان لديه «قدرة عظيمة على التسامي وعلى التراخي بدرجة معينة في عمليات كبت صراعاته الانفعالية، وبخاصة الإثارات الجنسية المفرطة في شدتها، بحيث يجد متنفسا لها ويستخدمها في مجالات أخرى».

ومن ناحية أخرى، تعكس نظريات فرويد ونظريات تابعيه على وجه الحصر تقريبا، رغبة في تفسير محتوى الأعمال الفنية وما تتضمنه من رمزية. ولهذا اشتد نقاد الفن ونقاد الأدب في هجومهم على التحليل النفسي، حتى عندما كانت لديهم رغبة قوية في التعاطف معه. وقد عنف (روجرفراي) فرويد وأتباعه في مقال له بعنوان «الفنان والتحليل النفسي» لأن نظرياتهم فسرت المحتوى بلغة العصاب، ولكنها تجاهلت الشكل والأساليب الفنية المستخدمة لتحقيق الشكل، وفي هذا يقول فراي:

«إن للمبدع، من حيث هو فنان، أهدافاً أخرى غير رغبته. [...] والبهجة التي يشعر بها ليست لذلك مرتبطة مباشرة بالليبدو. إنها، على العكس من ذلك، مستمدة من تأمل العلاقات الشكلية وما بينها من توافق»<sup>(٤٠)</sup>. تلك هي مظاهر الإبداع الفني التي تتوقف عليها في المقام الأول آية العظمة. والدراسة القصيرة التي وضعها فرويد عن ليوناردو<sup>(٤١)</sup> على سبيل المثال، تروي لنا شيئاً عن السبب الذي ربما أدى بذلك الفنان إلى اختيار مادة موضوعه، ولكنها لا تفسر مطلقاً انطباع العظمة الذي نلقاه منه. وقد وجد تريلينج في كتابه «الفن والعصاب» أن:

من المدهش أنه (أي فرويد) في أعماله الأولى قد أخطأ في معاملة الفنان على أنه عصابي يهرب من الواقع عن طريق إشباع بديل.

بل إنه عاب على فرويد «أنه افترض أن يكون محتوى عمل الفنان عصابياً، لأن الفنان نفسه عصابي» وكانت النتائج التي اتفق فيها مع النتائج التي توصل إليها فراي هي:

«مع التسليم بأن الشاعر عصابي على نحو فريد، فما هو بالقطع غير عصابي ولا يوحي في الواقع بشيء سوى الصحة، هو قدرته على استغلال عصابيته. [...] ومن الخطأ - فيما أعتقد - أن نبحث عن جذور مقدرة الفنان ومصدر عبقريته في العصاب»<sup>(٤٢)</sup>.

وقد وجدت وجهة نظر التحليل النفسي عن القوة التي تعمل على إنتاج القدرة الإبداعية، وجدت حديثاً دعماً لها في مركز طبي غير متوقع. فقد تصادف أن لزم جورج بيكرنج فراش المرض لمدة عام بسبب علة أصابته. ولأنه كان مضطراً للتوقف عن ممارسة الطب، فقد ألقى نظرة على الخط البياني المرضي لسنة من المرضى المشهورين، وهم داروين وفلورنس نايتنجيل وبروست وفرويد وماري بيكر إدي واليزابيث باريت براوننج\*. وقد كتب في «المرض الخلاق» يقول:

\* داروين صاحب نظرية التطور، وفلورنس نايتنجيل هي الممرضة الإنجليزية المشهورة التي ارتقت بمهنة التمريض وأسست له مدرسة في إنجلترا. وبروست هو الروائي صاحب رواية البحث عن الزمن المفقود، وفرويد رائد مدرسة التحليل النفسي، وماري بيكر زعيمة دينية أمريكية أسست الحركة العلمية المسيحية. وإليزابيث باريت شاعرة وناقدة إنجليزية (المترجم).

«إن الانفعال هو الصفة الرئيسية التي أرى أنها تربط أنواع العصاب النفسي للشخصيات التي أصفها هنا بالعمل الخلاق الذي أدى بهم إلى الشهرة . وينشأ العصاب النفسي من صراع قائم بين الرغبة وبين محاولة تحقيقها . وكلما ازدادت الرغبة اتقادا ، زاد احتمال أن يؤدي إحباطها إلى العصاب النفسي . وقد ييسر هذا بدوره تحقيق الرغبة أو يؤدي دور الحافز للتطهير العقلي الذي ينتج عنه عمل خلاق عظيم . ويبدو أن هذا هو أساس العلاقة بين العصاب النفسي وبين الإبداع . وباختصار ، يمثل العصاب النفسي انفعالا مكبوتا ، ويعبر العمل الخلاق العظيم عن انفعال متحقق» (٤٣) .

هذه العبارات الفرويدية العصرية المتزمنة تقدم عرضا واضحا لنظرية التسامي (الإعلاء) والتطهير . لكن الانفعال لا يزيد في رأي بيكرنج على كونه نوعا من الدافع الشديد الإلحاح مع نشاط قوي للدافع الجنسي . غير أنه كان يعني أكثر من ذلك لدى كتاب أقدم عهدا مثل شافنسبري ويونج وديدرو . فقد تضمن الانفعال الطاقة والحماسة اللتين يمكن بحق أن تكونا حليفتين للعظمة ، بشرط أن يمتزجا فحسب (بقوة) الحكم التي تستبعد علاقتهما بالجنون .

ويقدم بيكرنج ميزة أخرى جديدة يمكن أن تحسب للشخص المبدع الذي يكون عصابيا . فحالة التوتر العصبي لكل من داروين ونايتنجيل على وجه التحديد ، كانت تستغل عمدا لحمايتهما من المجتمع والتزاماته ، وبالتالي حماية مقدرتهما على العمل من أي عائق ، وقد أتاحت لهما تركيز جهودهما في العمل الخلاق ، مثلما استطاع بيكرنج نفسه أن يفعل .

وربما تكون عبارات سليتر التالية هي القول الفصل الذي يلخص موضوع العلاقة بين القدرة الإبداعية والاضطراب العقلي :

«إن العمل الخلاق يصدر عن العناصر النشيطة والصحية للشخصية . والسمات السيكوباتية يمكن أن تضيفي على العمل طابعا أو لونا خاصا ، وعمليات التثبيت\* العصابية قد تؤدي إلى اختيار مادة من نوع خاص للعمل عليها وتطويرها ، وقد تجبر

---

\* ربما يكون المقصود هو الأفكار الثابتة التي تلح غالبا على العصبيين وتتسلط على تفكيرهم وشعورهم وسلوكهم (المترجم) .



الأحزان والمحن الفنانين على البحث عن طريقة خلاقة تساعد على التطهير. لكن العمل الخلاق نفسه ينبثق من القوة لا من الضعف» (٤٤).

وقد يزيد من إغراء النظرية الدينامية النفسية، تلك التفسيرات التي تقدمها عن محتوى عمل من أعمال الفن وما فيه من رمزية، ولكن هذه النظرية تفشل فشلا ذريعا في تفسير روعة الإنجاز، ولعل من الخير لأنصارها أن يركزوا على البحث عن تفسيرات سيكولوجية لعملية تدفق الطاقة المنتجة التي تقع في صميم القدرة الإبداعية والعبقرية. ويمكننا أن نستفيد من معرفتنا بالسبب الذي يجعل بعض الناس يباشرون أي شيء يصنعونه في حياتهم بطاقة أعظم بكثير من طاقة غيرهم. والإجابة على أية حال يمكن أن تتوقف على عوامل أفضية - (أي متعلقة بالتحول الغذائي) - مثلما تتوقف على عوامل نفسية - وإذا كنا نسعى إلى زيادة عدد العباقرة فينبغي أن نحاول زيادة عدد أصحاب الطاقة الخارقة من الناس.

وحتى الآن كان الاتجاه العام للتفسيرات المطروحة هو البحث عن الكيفية التي يمكن أن تؤدي بالاضطراب العقلي إلى إحداث استجابة خلاقة. على أنه يمكن الذهاب من ناحية أخرى إلى أن سهم السبب في أي ارتباط قد يرتد في اتجاه عكسي. فقد اعتقد اسكيرو - كما رأينا - أن العباقرة قد تبنا أساليب في الحياة أدت بهم إلى إهمال أنفسهم من الناحية المادية والجسدية، ومن ثم أوصلتهم إلى المرض العقلي. وقد توسع البعض مؤخرا في هذه الفكرة، وطرحوا على سبيل المحاولة عدة افتراضات بأن الإبداع في نماذج معينة من الكتاب يجلب المرض العقلي، كنتيجة حتمية له. ولهذا نجد ألفيريز\* - الذي يحتمل أن يكون قد أخذ مفتاح فكرته من قول جوته عن قصائده «إنها هي التي أنشأتني ولست أنا الذي أنشأتها» - نجده يقترح أن يكون «انتحار سيلفيابلث\*\* محاولة منها لتخليص نفسها من الموقف اليأس الذي وضعها فيه شعرها» (٤٥). كما أن قصيدة آن سكستون، وهي (موت سيلفيا)، تضمنت الأبيات التالية:

---

\* ألفيريز كنتيرو (١٨٧٣-١٩٤٤) كاتب مسرحي إسباني (المترجم).

\*\* سيلفيابلث (١٩٣٢-١٩٦٣) شاعرة أمريكية عاشت في إنجلترا، لها ديوانان من الشعر هما التمثال العملاق ١٩٦٠ وأرييل ١٩٦٥ ورواية بعنوان صليل الجرس ١٩٦٣ (المترجم).

ماذا يكون موتك

إلا الحنين القديم،

جزىء سقط

عن إحدى قصائدك؟

ولقد حاولت في موضع آخر أن أثبت أن هذه الفكرة رومانسية أكثر مما هي فكرة عقلانية مقبولة<sup>(٤٦)</sup>. ولدينا في حالة سيلفيا بلاث بينة واضحة تدلنا على مكان وقوف العربية ومكان الحصان. ولقد كانت محاولتها الأولى لإنهاء حياتها محاولة جادة إلى أقصى حد، ومع ذلك تمت قبل أن تكتب أي «شعر» معبر عن روح المخاطرة. ورغم أن أحداث الحياة والخبرات النفسية قد تكون أحد شروط الفن، فلا يوجد شاهد موثوق به يمكن أن يقنعنا بأن العكس صحيح.

ويمكن تقديم تفسيرات أخرى توضح السبب في احتمال توجه إنسان - يحس بأن مرضا عقليا يتهدهده - إلى التعبير الفني، والسبب في احتمال تفضيله الفن على بعض الأشكال الأخرى من النشاط، كما تفسر أيضا - في حالة وجود مواهب كبيرة لديه - إمكان أن ينتج فنا عظيما.

إنه أولا سيستمد من الفن بعضا من الخصائص الست التي وصفها (لأنجه آيشباوم) بأنها تكون واضحة عندما نواجه عملا عبقريا. فهناك في المقام الأول خاصية «الإغواء» أو الجذب، وخاصية الغرابة والغموض الغيبي أو «الرغبة»، وخاصية إثارة العجب والاندعاش والعلو فوق التجربة البشرية، وهي جميعا يمكن أن تتملكه وتستولي عليه، وربما عكست ما يحسه في نفسه بصورة غامضة<sup>(٤٧)</sup>. وبهذا يمكن أن يقنع نفسه بأنه لا يمكن أن يكون مجنوناً كما توهم. وربما يتجه إلى شكل من أشكال التعبير، مدفوعا بالرغبة في محاكاة (عمل فني معين) أو بالتعلق الشديد به.

وهناك ثانيا انطباع عن الفن قد يشد الفرد الذي يؤرقه الإحساس بصعوبة التعبير الدقيق بسبب مرض عقلي. وحيث إن أي عمل من أعمال الفن لا يوصل الرسالة نفسها إلى أي شخصين، فإن هذا لا ينم عن أن مبدع هذا العمل تواجهه أية صعوبة في الاتصال. وقد يكون هذا الشعور مريحا.

وهناك ثالثا الحقيقة التي تقول إن « الاستمتاع بالفن مسألة شخصية ». فالإشباع الناتج عن الإبداع الفني لا يحتاج إلى وجود الآخرين ، ولهذا فهو (أي الإشباع) ملائم بوجه خاص للفرد الذي يهزه ويقلقه مرض عقلي . ولإليزابيث هاردويك مقال عن زيلدا فيتزجيرالد تضع فيه يدها بدقة على هذه النقطة حيث تقول :

« في كفاح زيلدا ضد الجنون والتبعية ، اتجهت كما يتجه كثير من المضطربين - والمثقفون منهم على أقل تقدير - إلى أمل الخلاص من خلال ممارسة الفن . ويرتكز هذا الأمل على الملاحظة المتزنة ، التي يفهمها بوضوح حتى أولئك المضطربون والمنعزلون ، وهي أن الفنانين لا يحتاجون إلى ثقة المجتمع بنفس درجة احتياج غيرهم من العالمين<sup>(٤٨)</sup> .

ومن أجل هذا يمكن أن يتجه الموهوبون إلى الفن بسبب الجنون أو بسبب إحساسهم بقرب وقوع الجنون . . ولكنهم يحققون عظمتهم رغم الجنون وليس بسببه . ومرضى العقول لم يوهبوا قوى إضافية لا يمتلكها الناس العاديون . فليس لديهم رؤى تنبئية حقيقية ، وليسوا أكثر إلهاما ، رغم أنهم قد يتصورون عكس ذلك ، وهم لا ينجزون تراكيب خارقة\* من الأفكار ، وهم لا يظهرون قوة خلاقية كاملة أو حماسة أو انفعالا . إنهم على النقيض من ذلك كله أناس ضعيفو القدرات ، والعمل الخلاق ينشأ عن قوة لا عن ضعف .

وتأمل العلاقة بين العبقرية والاضطراب العقلي لا يكتمل دون أن تسأل عما إذا كان من الممكن أن نكتشف - وليكن في التصوير - أن الفنان كان مجنونا . ولقد تم تقديم ثلاثة نماذج وصفية عامة لصور رسمها مرضى عقليون . والنموذج الأول عبارة عن لوحة زيتية من الكانفاه مكتظة بالتفاصيل ، كما نرى بسهولة عند المصور (داد) في « العمل الفذ لسيد الجنيه فيلر » أوفى « دخول المسيح بروكسل »\*\* للمصور إنسور . وكان كلا الفنانين مصابا بالفصام . والثاني شكل - فوضى لأرضية صورت في روعة من خلال مجموعة صور لقط ، رسمها (لويس واين) أثناء اشتداد مرضه العقلي . ويضيع القط تدريجيا في الشكل إلى أن

---

\* الكلمة الأصلية هي « أبو كاليبتية » أي متعلقة بالرؤى الكوارثية لصير رهيب يتهدد البشرية كما في رؤيا يوحنا المشهورة - انظر هامشا سابقا عن هذه الكلمة المهمة بالنسبة للخيال الخلاق في الفن والأدب والعلم في الفصل التاسع من هذا الكتاب (المراجع) .

\*\* اسم لوحة ذات الواردة في النص The Fairy Feller's Master Stroke أما اسم لوحة إنسور فهي The Entry of Christ into Brussels (المترجم) .



يصبح الشكل في الصورة الأخيرة مهيمنا، بحيث يصعب تمييز حتى أثر أقدام القط. والثالث هو عقم التكوين حين تقارنه بالخصوبة السابقة للفنان. وقد يكون هناك شيء ما بالنسبة لهذا النموذج المقترح، والذي يقدم عادة عن صور فان جوخ الزيتية في عامي ١٨٨٩ و١٨٩٠. ولكن يصعب تأييده وبخاصة عندما نضاهي - على سبيل المثال - صورته «المدموازيل جاشيه على البيانو» بصورة مشابهة جدا للرسام (تولوز لوترك)، وإن تكن أشد غباء وقتامة، وهي لموضوع مماثل. وتم إنجازها في نفس الوقت تماما. والواقع أن دراسة حياة فان جوخ تقدم لنا مبدأ مهما ينطبق على سائر الفنانين المجانين، وهو أنهم في أثناء فترات حياتهم المضطربة ينتجون أعمالا قليلة جدا.

هل يكشف الفن سر الإنسان؟ لقد كتب فلوبر\* عام ١٨٧٥ يقول: «المثل الأعلى للفن عندي هو أن الإنسان لاشيء، وأن العمل هو كل شيء»<sup>(٤٩)</sup>. ولقد عبر عن الطرفين المتناقضين لهذا الرأي اثنان من أكبر المؤثرين في الحياة الأدبية لهذا القرن. بل إني لأجرؤ على القول بأن كليهما عبقرى. فلقد كتبت فرجينيا وولف\*\* تقول: «كل سر من أسرار نفس الكاتب، كل تجربة من تجارب حياته كل خاصية من خواص عقله، كلها مكتوبة على نطاق واسع في أعماله»<sup>(٥٠)</sup>. كما كتب تي. إس. إليوت\*\*\* يقول: «كلما ازداد الفنان إتقاناً، انفصل الإنسان الذي يعاني بداخله انفصالا تاما عن العقل الذي يبدع»<sup>(٥١)</sup>. إننا نعلم أن السيدة فرجينيا وولف كانت تصيبها من وقت لآخر نوبات الذهان، لكننا لم نستنبط هذا من أعمالها. وهو موجود (اليوم) لدى الرافضين والانفصاليين.

---

\* جوستاف فلوبر (١٨٢٠-١٨٨٠) الروائي الفرنسي الشهير، وزعيم المدرسة الطبيعية، من أشهر أعماله مدام بوفاري (المترجم).

\*\* هي أدلين فرجينيا (١٨٨٢-١٩٤١) روائية إنجليزية وقصاصة، كتبت في النقد، وهي تعد من أهم أصحاب تجربة تيار الوعي في الرواية الحديثة بعد جويس وبروست. من أعمالها الروائية: السيدة دالواي، والأمواج، وبين الفصول (المترجم والمراجع).

\*\*\* توماس ستيرنز إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) شاعر وكاتب مسرحي وناقد بريطاني من أصل أمريكي من أشهر قصائده «الأرض الخراب» ومن أعماله الدرامية «جريمة قتل في الكاتدرائية» و«حفلة كوكتيل» وغيرهما. ونال جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٤٨. وقد ترجم الدكتور ماهر شفيق فريد الجانب الأكبر من أشعاره ومسرحياته الشعرية والشعرية ومقالاته النقدية إلى العربية، كما ترجم الدكتور شكري محمد عياد كتابه المهم «الموهبة والتراث الفردي». وترجم المرحوم الشاعر صلاح عبد الصبور المسرحيتين المذكورتين (المترجم والمراجع).

## الفصل الثاني عشر

### العبقرية والتحليل النفسي

#### فرويد ويونج\* ومفهوم الشخصية

أنطوني ستور

ما الذي يستطيع التحليل النفسي أن يقدمه إلى دراسة العبقرية؟

بداية يجب أن أوضح أن استخدامي لكلمة «التحليل النفسي» منصب على المعنى الواسع لنظرية النشاط النفسي «الدينامية» بكل ما فيها من تنوع، وليس بالمعنى الفرويدي الضيق. وليس لدى التحليل النفسي شيء يقوله عن الدراسة المعرفية للعبقرية، فهو ليس معنيا بدراسة أو تفسير ما يعتبره معظم الناس ملمحا من أهم ملامح العبقرية، وهو امتلاك مواهب وقدرات خاصة، كموهبة الرياضيات أو القدرة على التأليف الموسيقي. والواقع أن ما يهتم به التحليل النفسي هو في المقام الأول دراسة الدوافع النفسية، أي العوامل التي تدفع بالعباقرة من الرجال أو النساء إلى إنجاز أعمالهم. وليس كل صاحب موهبة كبيرة بمستغل مواهبه الفطرية الاستغلال الأمثل. وقد لا تقتصر العبقرية على ما عناه كارلايل بقوله: «القدرة الفائقة على تجشم العناء»، بل إن المسألة، على وجه اليقين هي أن الإنجازات العظيمة تتطلب تفانيا وتركيزا لفترات طويلة من الزمن، وأن كثيرا من الناس، أيا كانت موهبتهم، ليسوا على استعداد لتكريس أنفسهم بكل إخلاص لأهداف تعود عليهم بعائدات قليلة مباشرة.

---

\* كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩٦١) من علماء النفس السويسريين، اشتغل بالتحليل النفسي وتعاون مع فرويد، لكن نقده لفكرة التركيز على الغريزة الجنسية أدى إلى حدوث قطيعة بينهما. ومضى هو في تأسيسه لمدرسة في التحليل النفسي تقوم على فكرة «اللاوعي الجمعي» بنموذجيها الأصليين، المنبسط والمنطوي، واعتبارهما الطرازين النفسيين الرئيسيين. وقد سبقت الإشارة إليه في أحد هوامش الفصل الأول (المترجم).

وهذا يثير بوضوح السؤال عما إذا كان العباقرة من الرجال والنساء خارجين عن المألوف بمعنى يغاير ما نقصده من أنهم موهوبون بطريقة غير عادية؟ وهل هم مسوقون لتحقيق منجزاتهم بقوى باطنية لا توجد لدى معظمنا؟ وهل تتوقف إنجازات العبقرى على المرض النفسى؟ ولست أعتقد بوجود إجابة مبسطة عن هذا السؤال. غير أن بقية البحث ستعنى أساسا ببحث هذه المشكلة.

ولما كان عنوان هذا البحث يشير إلى كل من فرويد ويونج، فسوف أخص بإيجاز وجهتي نظريهما في العبقرية، مبينا السبب في أنى أجدهما غير مقنعين. ورغم أن فرويد كان مقروءا على نطاق واسع، ورغم أنه هو ذاته كان كاتباً موهوباً وحصل على جائزة جوته في الأدب، فقد اعتبر الفن في المقام الأول نشاطاً هروبياً يقوم على خيال غير واقعي، ومن هنا كتب يقول:

«أكرر مرة أخرى أن الفنان انطوائي من الناحية المبدئية، وأنه ليس بعيداً كل البعد عن العصاب، وتتملكه حاجات غريزية شديدة القوة، فهو يتمنى أن ينال الشرف والقوة والثراء والشهرة وحب النساء، ولكنه لا يملك الوسائل التي تحقق له إشباع هذه الحاجات؛ ونتيجة لهذا فإنه ينسحب من الواقع، شأنه شأن أي إنسان آخر يعاني من عدم الإشباع، ويحول كل اهتمامه ونشاطه الحيوي\* كذلك إلى عالم خيالي يعبر عن الرغبة، وهو طريق قد يؤدي إلى العصاب»<sup>(١)</sup>.

لقد اعتبر فرويد أن الخيال مستمد من اللعب، واعتقد أن الأطفال يكفون بالتدريج عن اللعب بالأشياء الحقيقية، فإنهم يستبدلون بها الخيال وأحلام اليقظة. والكاتب المبدع في رأي فرويد يفعل الشيء نفسه الذي يفعله الطفل أثناء اللعب، فهو يخلق عالماً من الخيال يأخذه بجدية شديدة. ولفرويد رأي هابط عن الخيال إذ يقول عنه:

«نستطيع أن نقرر أن الشخص السعيد لا يحلم أبداً، وإنما يحلم من هو غير راض (أو غير مشبع)، فالقوى المحركة للخيالات هي رغبات غير مشبعة، وكل خيال على حدة، إنما هو تحقيق لرغبة أو تعديل لواقع لا يشبع حاجاتنا»<sup>(٢)</sup>. ولقد اعتبر فرويد

\* هذا النشاط يسميه فرويد الليبيدو Libido وهو الخيط المدعم لنسيج الحياة عنده، وعامل حيوي جنسي غريزي يتطور مع الفرد من ميلاده حتى نضجه (المترجم).



أن الخيال وما يصاحبه من أحلام يقظة وهلوسة وسيلة طفولية وغير واقعية للاتصال بعالم قائم على مبدأ اللذة أكثر من قيامه على مبدأ الواقع . وتصور أن الطفل في البداية يهلوس بكل ما يريد، ثم يهجر بالتدريج الخيال المحقق لل رغبات لصالح التفكير العقلاني الموجه . يقول فرويد :

«إن عدم حصول الإشباع المتوقع ، وتجربة خيبة الأمل المترتبة عليه ، هي التي أدت إلى التخلي عن الانغماس في محاولة الإشباع هذه عن طريق الهلوسة . وبدلاً من ذلك اضطر الجهاز النفسي إلى اتخاذ قرار بتكوين تصور عن الظروف الواقعية في العالم الخارجي ومحاولة إحداث تغيير حقيقي في هذه الظروف . وبذلك وضع مبدأ جديداً للأداء العقلي . ولم يعد ما يقدم للعقل هو السار بل هو الواقعي ، حتى لو لم يكن ساراً ، وقد ثبت أن تكوين مبدأ الواقع كان خطوة مهمة»<sup>(٣)</sup> .

وهكذا تصبح الحياة واقعية كما تصبح جادة . فعن طريق تنحية الأشياء الطفولية كالخيال المسرف جانباً وتوجيه الجهد ناحية الواقع مهما كان مخيباً للآمال ، عن طريق هذا يستطيع الفرد الحصول على إشباع حاجاته . ويبدو هذا وكأنه بعث فيكتور في لقصة سقوط الإنسان ، فلا بد من التخلي عن إشباع الرغبات المباشرة في جنة عدن . ولا بد من الفكرة الخيالية التي توهم بأن كل شيء يمكن الحصول عليه بغير جهد في سبيل أخلاق العمل التطهيرية (البيوريتانية) . «بعرق وجهك تأكل خبزاً حتى تعود إلى الأرض»\* فلا شيء يعطى بلا مقابل .

صحيح أن فرويد لم يطرح الفن كله جانباً بحجة أنه هروبي ، إذ سلم بأن الفنان يرجع مرة أخرى إلى الواقعية باستخدام مواهبه في «تحويل أخيلته إلى نوع جديد من الحقائق التي يقدرها الناس بوصفها انعكاسات قيمة للواقع»<sup>(٤)</sup> . ولكن رأي فرويد في الخيال يتسم أساساً بالسلبية ، ولهذا فإنني أراه غير مرضٍ على الإطلاق . فلا توجد نظرة عقلية خالصة إلى العالم إلا ويلعب الخيال فيها دوراً . بل إن الاكتشاف العلمي يعتمد على استخدام الخيال . ولو لم يكن لدى أينشتاين القدرة على تخيل الصورة التي يبدو فيها العالم للمراقب المسافر بسرعة تقارب سرعة الضوء ، لما صاغ نظرية النسبية .

---

\* سفر التكوين (الإصحاح : ٣ : ١٩) (المترجم) .

ويبدو أن فرويد لم يرحب أبدا بفكرة أن الخيال يمكن أن يكون عامل تكيف بيولوجي . ورغم وجود أحلام يقظة تافهة ولا قيمة لها ، فليست كل أحلام اليقظة تافهة . إنها قد تكون وسائل للعب بالأفكار بتكوين مجموعات جديدة مترابطة من المفاهيم ، وتجربة أساليب مبتكرة في النظر إلى العالم . وقد استبعد فرويد اللعب ، كما استبعد الخيال ، بوصفه عملا طفوليا . ولكن اللعب مظهر جوهري من مظاهر الإبداع كما يرى المؤرخ الهولندي يوهان هويتسينجا\* في كتابه «الإنسان وهو يلعب Homo Ludens» . ويبدو أن فرويد قد اعتبر أن التفكير نشاط على درجة عالية من الوعي ، موجه بدقة تجاه هدف محدد ، على نحو ما يخطط المرء لرحلة من «أ» إلى «ب» . ولكن معظم التفكير ، بما في ذلك التفكير العلمي ، ليس على هذه الصورة . ولقد عرّف أينشتين التفكير بأنه «لعب إرادي بالمفاهيم» ، واعترف بأن الصور في تفكيره هي سيطرة على الكلمات ، كما اعتبر أن ذلك التفكير كان ينطلق بلا وعي إلى حد لا يستهان به . ومن الطبيعي أن توجد أخيلة هروية كأحلام اليقظة الاستثنائية وأحلام اليقظة التي تدور حول الربح في مراهنات كرة القدم وغير ذلك من التوافه كأفلام الرعب والروايات الرومانسية . غير أنه ليست كل الأخيلة من هذا النوع الهابط ، فلولا الخيال ما أمكن للمنجزات العلمية ولا للروائع الفنية في تاريخ الحضارة أن تظهر إلى الوجود .

ولقد اتخذ يونج وجهة نظر أكثر إيجابية عن الفنان المبدع ، رغم أن رؤيته كانت أيضا معيبة ، فهو يميز بين نوعين من الإبداع الفني ، وهما الإبداع السيكولوجي والإبداع الكشفى . وينتمي إلى النوع الأول «كل الروايات التي تتناول الحب ومحيط الأسرة والجريمة والمجتمع ، إلى جانب الشعر التعليمي ومعظم الشعر الغنائي والدراما بنوعيتها وهما المأساة والملهاة . ومهما تنوع الشكل الفني لهذه الأعمال ، فإن مضامينها مستمدة دائما من مجال التجربة الإنسانية الواعية ، أو إذا شئنا من الواقع النفسي المائل للحياة»<sup>(٥)</sup> . ولم يهتم يونج

---

\* مؤرخ حضارة هولندي (١٨٧٢ - ١٩٤٥) من أشهر كتبه «خريف العصور الوسطى» و«إرازموس» ، و«طرق جديدة لتاريخ الحضارة» ، والكتاب المذكور في المتن وعنوانه الكامل هو «الإنسان وهو يلعب» محاولة لتحديد عنصر اللعب في الحضارة . وقد حاول في آخر كتبه وهو «ظلال الغد» تشخيص مظاهر الألم والعذاب التي تعاني منها الحضارة الغربية المعاصرة ، خصوصا مع أهوال الحرب العالمية الثانية والفضائح التي ارتكبتها النظم الشمولية الطاغية ، لا سيما النازية (المراجع) .

في المقام الأول بهذا النوع من النشاط الإبداعي ولا بسلوكية الفنانين الذين يدعون هذا الطراز من الأعمال ، رغم أنهم يشكلون الأغلبية .

أما الفنانون الذين يهتم بهم يونج ، فهم أولئك الذين يتمون بتخيالاتهم إلى ذلك النوع الذي يسميه أصحاب الرؤى «الكشفية» وهو يضع ضمن هذا النوع دانتي ونيشيه وفاجنر وبليك وجوته في القسم الثاني من فاوست . ويقول عن جوته :

«إن الفجوة التي تفصل بين القسم الأول والقسم الثاني من فاوست تُبرز الفرق بين النمطين النفسي والكشفي للإبداع الفني . فهنا (أي في الثاني) تعكس كل الأوضاع والتجربة التي تقدم مادة للتعبير الفني لم تعد تجربة مألوفة ، فهي شيء غريب يستمد وجوده من مخزون العقل البشري ، وكأنها برزت من عصور سابقة على ظهور الإنسان أو من عالم أسمى من عالم البشر يتصارع فيه النور مع الظلام»<sup>(٦)</sup> .

لقد اعتقد يونج بأن هذا النوع من الرؤى الكشفية لا يمكن أن يكون مستمداً من الحياة الشخصية للفنان . وبينما كان من المرجح أن يفسر فرويد هذه المادة بأنها تنشأ عن الطفولة المبكرة ، فقد افترض يونج وجود مستوى للعقل سماه «اللاوعي الجمعي» . وقد كان لدى يونج دراية واسعة بالأسطورة وبالأديان المقارنة ، وكان لديه خبرة إكلينيكية كبيرة بمرضى الفصام (الشيذوفرنيا) انفرد بها دون فرويد . وقد آمن بأن اللاوعي الجمعي هو مصدر إنتاج الصور أو النماذج الأولية ، التي تجلت بأشكال مختلفة في حضارات مختلفة ، وشهدت بوجود مستوى عقلي منتج للأسطورة وشائع بين جميع الناس . وقد أسىء تفسير هذا المفهوم بطريقة فجأة بلغة «الذاكرة العرقية» وما شابه ذلك . ولكن يونج لم يكن يقصد هذا . وأحسب أن فكرته كانت مستمدة في الأصل من دراساته للتشريح المقارن حين كان يدرس الطب . فقد صور العقل في صورة مشابهة للجسم تماماً ، وجعل له بنية ذات تاريخ طويل أنتجت الأنواع الأساسية من الصور نفسها ، مثلما أنتج الجسد الأنواع نفسها من الأعضاء .

ومع ذلك ، فقد كان من الصعب على الفرد المتوسط المحاصر بمتاعب الوجود الدنيوي الواعي أن يتصل بهذا المستوى العقلي ، اللهم إلا في منامه أحيانا حين يسمح



له من وقت لآخر ذلك النوع من الأحلام الكشفية شديدة التأثير. أما أولئك الذين يعانون مرضا عقليا أو يكونون على وشك الانهيار، فقد تتنبأهم أطياف من ذلك النوع المزعج والذي لا يمكن أن يكون مستمدا من تجربتهم الشخصية. ولقد خاض يونج نفسه هذه التجربة ورأى مثل هذه الأطياف حين مر بفترة اضطراب عقلي عقب انفصاله عن فرويد.

والفنان الكشفي في رأي يونج لا يبتكر هذه المادة بقدر ما تسيطر هي عليه وتمسك بزمامه. وهو يقول في هذا الصدد:

«حين تهيمن قوة الإبداع يتحكم اللاوعي في الحياة ويشكلها أكثر مما تتحكم فيها الإرادة الواعية، وتدفع الأنا بقوة للسير في مجرى خفي حيث تصبح مجرد شاهد عاجز على الأحداث، ويغدو نمو العمل وتقدمه هو قدر الشاعر وهو الذي يحدد سيكولوجيته. وليس جوته هو الذي يبدع فاوست، بل إن فاوست هو الذي يبدع جوته. ثم من هو فاوست؟ إنه أساسا رمز، ولا أعني بهذا أنه تعبير مجازي عن شيء مألوف تماما، ولكنه تعبير عن شيء حي في أعماق كل ألماني، شيء ساعد جوته على إظهاره للوجود»<sup>(٧)</sup>.

لقد تصور يونج أن النفس الفردية جهاز ينظم نفسه بنفسه، وهي فكرة يحتمل أيضا أن تكون مستمدة من دراساته الطبية. وطبقا لمبادئ علم الفسيولوجيا (علم وظائف الأعضاء)، يكون للجسم نظام تصحيح ذاتي يعتمد على الإحساس بالعالم الخارجي، ثم تعديل حالته طبقا لما يرد إليه من المؤثر المرتد\*. فالجسم منظم بطريقة معينة بحيث لو حدث مثلا أن أصبح الدم قلويا أكثر مما ينبغي، فإن آليات الجسم تُدعى بطريقة تلقائية للعمل على زيادة حموضته، وهذه الآلية الفسيولوجية تكفل للجسم حالة دائمة من الاتزان.

وتصور يونج أيضا أن العقل الفردي يؤدي وظيفته بالطريقة نفسها، فالعصاب يحدث حين يصبح عقل الفرد «أحادي الجانب» أي عندما يسلك سلوكا انبساطيا يفقد معه الاتصال بعالمه الداخلي، أو يصبح انطوائيا ويفقد الاتصال بالواقع

---

\* العبارة الأخيرة شرح وتقريب لمعنى التعبير الشائع اليوم في لغة الإلكترونيات والحاسوبات (الكمبيوتر) وأجهزة التسيير الذاتي وهو الـ «فيد باك» Feed back (المراجع).

الخارجي . والأعراض العصابية هي علامات دالة على نقص التوازن ، وهي مؤشرات مهمة إلى الخلل الموجود ، لا إلى مجرد مظاهر بغيضة يتعين التخلص منها .

واعتقد يونج كذلك أن حضارات بأكملها قد تسلك مسلك الأفراد ، وقد تصبح غير متوازنة بالطريقة نفسها . ولهذا فإن الحضارة الغربية الحديثة يمكن اعتبارها أحادية الجانب من ناحية أن السعي وراء الرخاء المادي مقدم لديها على السعي وراء الصحة الروحية . والفنانون من النوع الكشفي يتمتعون في رأيه بالقدرة على استشعار المستقبل ، لأنهم على اتصال بالعوامل اللاشعورية التي لم تصبح موضع تقدير الشخص العادي وإن تكن مبشرة بحدوث تغييرات في المواقف الجماعية . وهو يشير إلى أن الفنانين من هذا الصنف هم طليعة أزمانهم . ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك بالثورة التي بدأها المصورون الانطباعيون الأوائل في نظرتنا إلى العالم ، وهم الذين أدينوا في البداية بسبب تجديدهم التي أثارت القلق . ويرى يونج أنه من القسوة على الإنسان أن يكون فنانا من هذا النوع المتنبئ . ويقول في ذلك :

«الفن نوع من الدافع الفطري الذي يستولي على كائن بشري ويجعل منه أداة له . وليس الفنان شخصا وهب حرية الإرادة لكي يسعى لتحقيق أهدافه الخاصة ، ولكنه ذلك الإنسان الذي يتيح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله هو . والفنان بوصفه إنسانا قد تكون له أحوال مزاجية وإرادة وأهداف شخصية . أما بوصفه فنانا فهو إنسان بمعنى أسمى من ذلك : إنه (إنسان جماعي) ، وهو أداة الحياة النفسية اللاواعية للإنسانية والقائم على تشكيلها . هذه هي وظيفته ، وهي في بعض الأحيان حمل ثقل جدا يحتم عليه التضحية بالسعادة وبكل شيء يجعل الحياة في نظر الإنسان العادي جديرة بأن يحياها»<sup>(٨)</sup> .

وتصور الفنان على هذا النوع تصور يلائم ، وإن لم يفسر ، سلوك بعض الفنانين الذين يضحون في الحقيقة بكل من حولهم وبكل متعة أخرى في سبيل محاولاتهم الإبداعية . ويعد فاجنر وسترنديبرج\* مثالين على هذه القسوة . ولكن لن نستطيع كل الناس أن يسايروا مفهوم يونج عن اللاوعي الجماعي ، لا لمجرد كونه الأساس الجوهرى للعقل الذي تتولد عنه الأسطورة ، ولكن لأنه بمنزلة عالم خارج المكان والزمان ، عالم

---

\* أوجست سترندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) كاتب مسرحي وروائي سويدي ، يعد رائد التعبيرية ، وأعظم كاتب محدث في السويد ، ويسمونه أحيانا شيكسبير السويد (المترجم) .

موجود على نحو من الأنحاء بعيدا هناك ، ويارس - إذا جاز التعبير - تأثيره في الحضارة من خلال تأثيره في النفس الفردية للفنان أو من خلال نفاذه فيها .

وعلينا أن نتذكر أن يونج كان متأثرا بشوبنهاور إلى حد بعيد ، ذلك أن «اللاوعي الجمعي» عند يونج يشبه إرادة شوبنهاور شبهها قويا ، فلقد اعتبر شوبنهاور أن الأفراد هم تجسيد لإرادة جوهرية تقع خارج المكان والزمان . وتصور - مقتديا بكأنت - أن المكان والزمان مقولتان\* إنسانيتان ذاتيتان تُفرضان على الواقع وتجبراننا على إدراك العالم بوصفه مكونا من موضوعات فردية . ولكننا لحسن الحظ ، لسنا مضطرين إلى قبول نظام مفاهيم يونج بأكمله لكي نقدر قيمة إسهاماته المهمة .

وفي مجال الإبداع نجد خلافا جديرا بالملاحظة بين فرويد ويونج في نظرتهم إلى الخيال . فالأول ، كما رأينا ، يميل إلى وضع الخيال على المستوى نفسه مع الحلم والهلوسة واللعب ، باعتباره شكلا غير ناضج للأداء العقلي ، الذي كان أساسا شكلا هروبيا وغير واقعي . أما يونج ، فقد تناول الخيال بجدة وشجع مرضاه على الاستفادة منه في سعيهم إلى الصحة العقلية والاستقرار ، كما شجع كذلك مرضاه الذين بلغوا مرحلة متقدمة من المرض على الدخول في حالة الاستغراق في التفكير الحالم الذي سماه «الخيال الإيجابي» . وكان يشجعهم على ملاحظة الأخيلة التي تعرض لهم ، وترك هذه الأخيلة تتطور وتأخذ مجراها دون أن يتدخلوا فيها بشكل واع ، وبعد ذلك يطلب منهم تدوين أو رسم أو تصوير ما تخيلوه أيا كان شأنه .

لقد تطور هذا الأسلوب العلاجي إلى عامل مكمل لتحليل الأحلام ، وهو المنهج الرئيسي الذي استخدمه يونج في تحليلاته . وكان الهدف من ممارساته هو تحقيق توازن جديد بين الوعي واللاوعي . وقد تخصص يونج في علاج متوسطي العمر ، وكان أكثرهم على قدر من اليسار والنجاح في حياتهم ، ولكنهم كانوا يعانون من الإحساس بالعبث وفقدان معنى الحياة . ويُرجع يونج هذا إلى أن الوعي شديد التطور لمثل هؤلاء الأفراد قد أمعن في الابتعاد عن اللاوعي ، أو أن الفرد بعبارة أخرى قد ضل عن طريق

---

\* يحتمل أن يكون كاتب هذا البحث قد استخدم هنا كلمة المقولات عن سهو غير مقصود ، فالمعروف أن المكان والزمان عند كأنت حدسان «وليسا مقولتين عقليتين» (من المقولات التي تتعلق بملكة الفهم أو الذهن) ولا مفهوميين مجردين بأي حال من الأحوال . إنها إطاران للحساسية أو لإدراكنا الحسي المباشر للعالم من حولنا (المراجع) .



تطوره الداخلي الصحيح . وأصبح في حاجة إلى النظر إلى الداخل إذا أراد استرداد التوازن والتقدم مرة أخرى . ولقد أصبح تحليل أمثال هؤلاء المرضى بحثا عن النفس الحقيقية ، رحلة روحية غايتها النهائية - التي لا يبلغها المرء أبدا - هي تحقيق السلام الداخلي والرضا والكمال . وبالاتباه الشديد للاوعي كما يتبدى في الحلم وفي الخيال ، يتأتى للفرد أن يغير اتجاهه من موقف تكون فيه الأنا والإرادة مهيمتين ، إلى موقف آخر يتبين له فيه أنه موجه بعامل حافز على التكامل ، وليس من صنعه . أما التسمية التي أطلقها يونج على هذه الرحلة الروحية فهي «عملية التفرد» ، وهو مصطلح مأخوذ أيضا عن شوبنهاور .

إن هذا العرض الموجز لأفكار يونج يبدو بعيدا عن موضوع البحث الذي يفترض أنني أتناوله . ولكنني آمل في إقناعك بأهميته ، وإن كنت أعتقد أن يونج نفسه لم يكن ليوافقني عليه . والواقع أن وصفه لعملية التفرد مواز بصورة دقيقة لعملية الإبداع في الفنون والعلوم وذلك على النحو التالي :

أولا: حالة الاستغراق في الحلم التي نصح يونج مرضاه بتعهدا وتنميتها هي على وجه الدقة الحالة العقلية نفسها التي تظهر فيها معظم الأفكار الجديدة للأشخاص المبدعين . وهناك حالات قليلة قامت فيها الأحلام الفعلية بمد أصحابها بالإلهام . مثال ذلك فكرة دكتور جيكل ومستر هايد ، التي وردت على روبرت لويس ستيفنسون\* في الحل ، وتأکید تاريتيني المؤلف الموسيقي أن فكرة لحن سوناتا «رعدة صوت الشيطان» خطرت له في حلم رأى فيه الشيطان وسمعه وهو يعزف على الكمان . ولكن مثل هذه الأمثلة نادرة . فالغالبية العظمى من الأفكار الجديدة ترد إلى الناس في أكثر الأحوال حين يكونون في حالة متوسطة بين النوم واليقظة . وينطبق بصورة نموذجية على وصف فاجنر للحالة العقلية التي كان عليها عندما ورد عليه لحن افتتاحية راين جولد (ذهب الراين) .

كان فاجنر في ذلك الوقت يعاني من الدوستاريا ، وكان يقيم في فندق شبتسيا ، وقد كتب يقول عن ذلك :

---

\* كاتب وروائي وشاعر اسكتلندي (١٨٥٠ - ١٨٩٤) تحول من دراسة الهندسة إلى دراسة الأدب ، وله أعمال كثيرة منها «جزيرة الكنز» و«ليالي ألف ليلة الجديدة» (المترجم) .

«بعد ليلة قضيتها مع الحمى والأرق، حملت نفسي في اليوم التالي على القيام بجولة طويلة في الريف القائم على التل والمغطى بأشجار الصنوبر. بدا كل شيء موحشا ومقفرا، ولم أستطع التفكير فيما ينبغي علي أن أفعله هناك. ولدى عودتي بعد الظهر استلقيت من شدة الإجهاد على أريكة خشنة، ورحت أنتظر لحظة النوم التي أتوق إليها. لكن النوم لم يأت فانتابني حالة من النعاس شعرت فيها فجأة وكأنني أغوص في ماء يتدفق بسرعة. . وتحول الصوت المندفع صاخبا في رأسي إلى صوت موسيقى هي نغمة من مقام E الكبير، يتردد صداها متواصلا في صور متقطعة، وبدأت هذه النغمات المتقطعة وكأنها مقاطع لحن لحركة صاعدة، ومع ذلك لم يتبدل أبدا اللحن الصافي ذو الأبعاد الثلاثة لمقام E الكبير، وإن بدا من تواصله أنه يضيف معنى لانهايا على العنصر الذي كنت أغوص فيه. واستيقظت من غفوتي في رعب مفاجيء، يغمري إحساس بأن الأمواج تندفع عاليا فوق رأسي. وأدركت أن تيار الحياة لم يكن ليتدفق إلي من خارجي، بل من داخلي»<sup>(٩)</sup>.

كان لمفهوم التفرد عند يونج هدف لم يتحقق أبدا. فلا أحد ينجح في تحقيق كل إمكاناته، ولا أحد يبلغ التكامل الكلي أو الكمال. وقد عرّف يونج الشخصية بأنها «التحقيق الأسمى للخاصية الفطرية للكائن الحي»<sup>(١٠)</sup>. وتحقيق الدرجة القصوى من التطور هو مهمة العمر كله التي لا تكتمل أبدا، وهو الرحلة التي ينطلق الإنسان فيها مفعما بالأمل صوب غاية لا يصل إليها مطلقا. وهذه على وجه التحديد هي الطريقة التي يصف بها الأفراد المبدعون أعمالهم. فلم يرض عبقرى أبدا عما أنجزه. إنه يلهث دائما وراء مآهو أفضل، أو يحاول دوما سبر أغوار جديدة، أو يبحث عن شكل جديد يصلح لنقل رؤاه بطريقة أقوى تأثيرا.

وقد اقتطفت في كتابي (ديناميات الإبداع) ملاحظات المؤلف الموسيقي آرون كوبلاند عن التأليف الموسيقي، وهي ملاحظات صائبة تغريني بتكرارها هنا. وقد اقتبستها من المحاضرات التي ألقاها كوبلاند ضمن سلسلة محاضرات تشارلز إليوت نورتون لعام ١٩٥١-١٩٥٢:

«إن المؤلف الموسيقي الجاد الذي يتعمق في فنه، ستتاح له الفرصة إن أجلا أو عاجلا لكي يسأل نفسه: لم كان تألفي للموسيقى أمرا شديدا الأهمية بالنسبة لي؟ ما الذي يجعله

يبدو ضروريا ضرورة مطلقة بحيث يصبح أي نشاط يومي آخر بالنسبة له أدنى أهمية؟ ولماذا لا يشجع هذا الدفاع الخلاق أبدا؟ لماذا يتحتم على الإنسان أن يبدأ من جديد؟ أما عن السؤال الأول - وهو الحاجة إلى الإبداع - فإجابته التي لا تتبدل أبدا، هي التعبير عن النفس، والحاجة الأساسية لتوضيح أعرق مشاعر المرء تجاه الحياة. ولكن لماذا لا تنتهي هذه المهمة أبدا؟ لماذا يتحتم على الإنسان دائما أن يبدأ من جديد؟ أما سبب الاضطرار إلى الإبداع المتجدد فيكمين فيما أرى في أن كل عمل يضاف، يحمل في طياته عنصرا من عناصر اكتشاف النفس. لابد أن أبداع كي أعرف نفسي. ولما كانت معرفة النفس تعني البحث الذي لا ينتهي أبدا، فإن كل عمل جديد هو إجابة جزئية عن السؤال: من أكون؟ ويحمل معه الحاجة إلى المضي نحو إجابات جزئية أخرى مختلفة»<sup>(١١)</sup>.

والتماثل هنا قوي مع وصف يونج لعملية التفرد. فهل يكون من المعقول أن نذهب إلى أن القوى التي تدفع الناس إلى تجشم رحلة اكتشاف النفس طبقا لوصف يونج، مماثلة كذلك لتلك القوى التي تدفع الناس إلى القيام برحلة اكتشاف النفس التي وصفها آرون كوبلاند؟

إذا وافقنا على أن الأمر كذلك، فقد يحتاج البعض بأن خلاصة ما أقول هو أن كل المبدعين عصاة، وربما يشرع من لم يوهبوا القدرة على الإبداع في القيام بتحليل يونج، بينما يتولى المبدعون عملية تحليل الذات عن طريق عملهم الخلاق. ربما يكون هذا صحيحا بمعنى ما، ولكن لابد أن نضع في اعتبارنا أن المرضى الذين وصفهم يونج لم يكونوا يعانون من أي شكل تقليدي من أشكال العصاب كالهستيريا أو عصاب الوسواس، وإنما كانوا يعانون من الشعور بالخواء والعجز عن تحقيق الذات. ولقد كتب يونج عن هؤلاء المرضى فقال:

«نحو ثلث حالاتي لا يعاني أصحابها من أي عصاب يمكن تحديده إكلينيكيًا، وإنما يعانون من عبثية حياتهم وفقدانهم الهدف. ولن أعترض إذا وصف هذان بأنها عصاب عصرنا الشائع. وثلثا مرضاي بالكامل قد تجاوزوا منتصف العمر، الأمر الذي يؤدي إلى مقاومة طرق العلاج العقلية بصفة خاصة، ربما لأن معظمهم من ذوي المكانة الاجتماعية الذين يتمتعون غالبا بقدرات متميزة، ويرون أن حالة السوء بالنسبة إليهم لا تعني شيئا»<sup>(١٢)</sup>.



ويختلف هؤلاء المرضى اختلافا كبيرا عن أولئك الذين يلتقي بهم المحلل النفسي عادة في العيادة الخارجية . فهم لا يعانون من أعراض عصائية كالخاوف المرضية والأفكار القهرية والأوهام المسيطرة ، بل لا يعانون من أي صعوبات في علاقتهم الشخصية مع الآخرين . أما ما يبدو أنهم يعانون منه فهو الاغتراب عن اللاوعي ، وهو ما سماه ريكروفت<sup>(١٣)</sup> «القوة غير الشخصية في داخلنا ، والتي هي صميم الذات ، ولكنها ليست الذات نفسها» .

وهذه القوة غير الشخصية الكامنة في الباطن يمكن أيضا أن تسمى «عبقرية» . فالمعنى الأصلي للكلمة ، وفقا لما يراه ر. ب. أونيانز ، هو «روح الحياة الدافعة إلى الإنجاب ، وهي منفصلة عن الذات الواعية التي تتركز في صدر الإنسان وخارجة عنها» . وقد كان موضع العبقرية في الرأس ، كما كانت هي ذلك الجزء من الشخص الذي يفترض أن يبقى بعد وفاته . يقول أونيانز :

«يبدو أن فكرة العبقرية كانت في جانب كبير منها تؤدي ما يؤديه في القرن العشرين مفهوم (العقل اللاوعي) ، إذ كانت تؤثر في حياة الإنسان وأفعاله بشكل مستقل عن عقله الواعي أو حتى على الرغم منه . ويمكن الآن تتبع أصل المصطلح الذي نعبر به عن أن الإنسان (يمتلك أو لا يمتلك عبقرية) ، بمعنى أنه يمتلك مصدرا فطريا للإلهام يتجاوز نطاق الذكاء العادي»<sup>(١٤)</sup> .

وهكذا فإن ما تشترك فيه عملية التفرد عند يونج مع العملية الإبداعية هو :

أولا : أن كليهما حريصة على الاتصال بالقوة غير الشخصية الكامنة في الباطن ، سواء سميت هذه القوة باللاوعي أو بالعبقرية .

ثانيا : أن كلتا العمليتين معنية بتحقيق التكامل أو الشفاء ، وخاصة بمعنى تكوين «كُلّات»\* جديدة من كيانات منفصلة سابقة .

ثالثا : أن كلتا العمليتين معنية باكتشاف النفس بالطريقة التي وصفها آرون كوبلاند .

---

\* جمع «الكل» أو المجموع الموحد المتكامل الذي يزيد من نواح عديدة على حاصل جمع أجزائه (المراجع) .

رابعاً : أن كلتا العمليتين تشتمل على رحلة قد تتمخض عن مكاسب كثيرة في الطريق ، ولكنها بحكم طبيعتها لا تكتمل أبداً .

لقد لجأ المرضى إلى يونج لكي يعينهم على ما يعانونه من الشعور بعدم الرضا عن حياتهم ، لا بسبب اضطرابات عصبية من نوع يمكن تحديده إكلينيكيًا . فهل نستطيع أن نؤكد أن المبدعين ينساقون كذلك بدافع من الشعور بعدم الرضا إلى القيام برحلاتهم الاستكشافية ؟ أعتقد أننا نستطيع ذلك ، رغم أن مشاعر عدم الرضا - كما سوف نرى - قد لا تعني بكل بساطة فقدان الهدف والعيشة والخواء ، وهي الخصائص التي يقول عنها يونج إن مرضاه كانوا يتصفون بها .

إنني أعتقد أن عدم الرضا بها هو موجود صفة مميزة للنوع الإنساني ، وقد سميته في كتابي (ديناميات الإبداع) «السخط المقدس» . هذا السخط هو الذي أدى بالإنسان من الناحية البيولوجية إلى التكيف مع العالم ، إذ جعله يستخدم خياله لاستكشاف إمكانات جديدة ، وللقيام باكتشافات مختلفة . والواقع أن كل كائن بشري يستخدم خياله بصورة ما ، ولا أحد يقنع بمجرد إشباع حاجاته الطبيعية . كما يُفترض بالنسبة للحيوان المتكيف مع بيئته . بل إن أولئك الذين نسميهم بالبدايين ونعرف أنهم ربما يكونون قد عاشوا ألوف السنين متكيفين مع نمط واحد من الوجود ؛ هؤلاء البدائيين لديهم أفكار عن نوع من الجنة السماوية التي سيعيشون فيها متحررين من الشقاء والمعاناة . وقد أشار الدكتور جونسون إلى «ذلك النوع من الخيال الجامح الذي يلتهم الحياة بغير توقف ، ولا يهدئه إلا الانشغال بعمل ما»<sup>(١٥)</sup> . ويستخدم الناس خيالهم في اتجاهين . . الاتجاه الأول - كما افترض فرويد بحق - هو الهرب من قسوة الوجود الفعلي إلى أحلام اليقظة التي تتحقق فيها الرغبة .

والاتجاه الثاني - الذي أغفله فرويد - هو استخدام الخيال بطريقة أفضل لفهم العالم وفهم أنفسنا ، أو إبداع أعمال ترمز ، عن طريق التأليف بين الأضداد ، لتركيبات جديدة داخل الشخصية .

إن نفوسنا جميعاً منقسمة على ذواتها بدرجات متباينة ، وكلنا مدفوعون إلى البحث عن وحدة لا نحققها أبداً . وأول وأوضح وسيلة يمكن اللجوء إليها لتحقيق هذه الوحدة إنما هو الحب . ويعزو أفلاطون في «المأدبة» إلى أريستوفان ذلك الحديث الذي

افترض فيه أن البشر كانوا في الأصل وحدات مكونة من ثلاثة أجناس هي الذكور والإناث والمختثون . وبسبب « غطرستهم » شطرهم زيوس شطرين . ومن أجل ذلك كان البشر جميعا مجبرين على البحث عن نصفهم المفقود لاسترداد وحدتهم الأصلية . ولهذا كان الحب « هو الرغبة والسعي نحو الوحدة الكاملة » .

على أن الرغبة والسعي نحو الوحدة يمكن البحث عنها بطرق أخرى غير طريق الوحدة الجسدية مع المحبوب . والواقع أن فكرة يونج عن التفرد تقوم على البحث عن الوحدة داخل نفس الفرد ، أي المصالحة بين الضدين ، وهما الوعي واللاوعي . وعملية الإبداع في الفنون والعلوم تتميز في الغالب بالبحث عن تأليف جديد بين الأفكار التي كانت تبدو من قبل مختلفة أو منفصلة إلى حد كبير . فالعلوم والفنون تشترك في أن هدفها هو البحث عن النظام في التعقيد والوحدة في التنوع . وحين يحل المصور أو الموسيقي مشكلة جمالية ، فإن كلا منهما يشارك في البهجة نفسها التي توصف بتجربة « وجدتها\* » ، والتي يستمتع بها العلماء الذين توصلوا إلى اكتشاف جديد .

ويبدو أن العقل البشري مركب بطريقة معينة بحيث يؤدي اكتشاف نظام في التعقيد الموجود في العالم الخارجي ، إلى انعكاسه ونقله وتجربته ، كما لو كان اكتشاف نظام وتوازن جديدين في العالم الداخلي للنفس . قد تبدو هذه المقولة مسرفة في الخيال ، ولكنني أستطيع تدعيمها بشاهد من رواية مبكرة للكاتب سي . بي . سنو ، عن عالم شاب تلقى تأكيدات بأن جزءا من العمل الشاق الذي يجريه على التركيب الذري للبلورات قد ثبتت صحته :

« عندئذ شعرت بأن بهجتي تفوق الوصف . لقد حاولت أن أستعرض بعض اللحظات السامية التي أتاحها لي العلم . . الليلة التي تحدث فيها أبي عن النجوم ، دُرس لورد ، محاضرة أوستن الافتتاحية ، وانتهاء أول بحث لي . بيد أن هذا كان شيئا مختلفا عنها جميعا ، مختلفا تمام الاختلاف ، مختلفا في النوع . كان

---

\* إشارة إلى العبارة الشهيرة التي صاح بها أرشميدس - لدى خروجه عاريا من الحمام - عندما اكتشف طريقة يحدد بها نقاء الذهب « في تاج ملك سيراكوزة » وذلك بتطبيق مبدأ الثقل النوعي ( المترجم ) .



شيئا أبعد ما يكون عن نفسي . فانتصاري وبهجتي ونجاحي كانت كلها تحيط بي ، بيد أنها بدت تافهة بجانب هذه النشوة الصافية . لقد بدا الأمر كما لو أنني كنت أسعى إلى العثور على حقيقة ما خارج ذاتي ، وأصبح العثور عليها للحظة واحدة جزءا من الحقيقة التي كنت أبحث عنها ، وكأن العالم كله ، الذرات والنجوم ، كانت مشرقة بصورة رائعة ، . وقرية مني وأنا قريب منها حتى أصبحنا جزءا من نورانية أنصع وأروع من أي سر مقدس .

لم أعرف أبدا أن مثل هذه اللحظة يمكن أن توجد . ربما اقتنصت بعض خصائصها عندما شعرت بالبهجة التي غمرتني وأنا أنقل فرحتي إلى أودري مع إحساس بالرضا ، أو في الأوقات التي قضيتها مع الأصدقاء ، عندما كنت أستغرق في شأن من الشؤون العامة للحظات قليلة ، وربما تم ذلك مرتين في حياتي . ولكن هذه اللحظات حملت — إذا جاز هنا التعبير — روح التجربة لا التجربة نفسها .

ومنذ ذلك الحين لم أستطع أبدا استردادها بصورة كاملة . ولكن أثرا واحدا منها سيبقى معي ماحييت . فقد اعتدت في صباي أن أسخر من المتصوفين الذين كانوا يصفون تجربتهم في الاتحاد مع الله ، وكيف شعروا بأنهم جزء من وحدة الوجود . ولكنني بعد ظهر ذلك اليوم ، فقدت الرغبة في الضحك مرة أخرى . وعلى الرغم من إحساسي بضرورة تفسير الأمر بطريقة مختلفة ، فإني أعتقد أنني أعرف الآن ما كانوا يقصدون»<sup>(١٦)</sup> .

من هذا المثال الذي يبين الصلة الحميمة بين العالمين الداخلي والخارجي ، يبدو من المعقول أن نفترض أن الذين تدفعهم الرغبة القوية في البحث عن الوحدة والنظام ، سواء في الفنون أو في العلوم ، هم أنفسهم معرضون للانقسام على أنفسهم . ويمكن لهذه الفكرة أن تمضي قدما على الطريق المؤدي إلى حل الخلاف الدائر حول العلاقة بين العبقرية والأمراض العقلية . وفي تقديري أن العباقرة من الرجال والنساء كثيرا ما يقعون تحت تأثير صراعات تدور داخل ذواتهم وتؤدي بهم غالبا إلى الإحساس بالتعاسة وعدم الرضا والقلق ، ولكنها في الوقت نفسه تمنحهم القدرة على التخيل والتساؤل واللهفة على اكتشاف وتجربة مباحج الوحدة والتركيب .

وماداموا قادرين على متابعة البحث عن طريق (العكوف) على عملهم ، فإنهم غالبا ما يقون أنفسهم من أي شكل من أشكال الانهيار العقلي . أما إذا خذلتهم قدرتهم على العمل أو رفض عملهم وكانوا شديدي الحساسية بسبب هذا الرفض ، فقد يؤدي هذا إلى الاكتئاب أو إلى شكل آخر من أشكال الأمراض العقلية .

ولقد قامت على مدى العصور مدرستان فكريتان متعارضتان حول طبيعة العبقرية ، إحداهما تصور العبقرية في صورة الاتزان غير العادي ، وتجزم الأخرى بوجود علاقة وثيقة بين العبقرية وعدم الاتزان العقلي .

ومن مقال عن نظرية التصوير في عام ١٧١٥ لجوناثان ريتشارد سن ، يقتبس رودولف ومارجريت ويتكوار مؤرخا الفن في كتابها (مولود في برج زحل) ما يلي :  
«لكي تكون مصورا ممتازا ، عليك أن تكون رجلا ممتازا .

ينبغي لعقل المصور أن يمتلك الرقة والعظمة ، فمن الواجب أن يتشكل بجمال ونبل .

على المصور أن يحرص على اتخاذ موقف عقلي يتسم باللطف والبهجة ، حتى تجد الأفكار مكانا لها في عقله»<sup>(١٧)</sup> .

ولقد تصور جالتون فيما كتبه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أن العبقرية تورث على نطاق واسع ، وأن الإنجازات العظيمة تعتمد على ثلاث مواهب أسماها «المقدرة» و«الحماسة» و«الجلد على العمل الشاق» . وكتب يقول في ذلك : «لا أستطيع أن أتصور كيف يمكن أن يُقهر إنسان وهب المقدرة العقلية العظيمة والتحمس للعمل وقوة الصبر على تحمل مشاقه» . وينكر جالتون - وهو الذي لم يعر انتباها إلى السير الذاتية عن عملية الإبداع التي أمدنا بها الكتاب والموسيقيون والرياضيون - إنكارا تاما أن يكون لأي عمل لا إرادي أو ملهم أي دور في أوجه نشاط العبقرية : «إذا كانت العبقرية تعني إحساسا بالإلهام أو بتدفق أفكار من مصادر يبدو أنها خارقة للطبيعة ، أو برغبة جامحة ومشتعلة في بلوغ غاية بعينها ، فهي قريبة بدرجة خطيرة من الأصوات التي يسمعها المخبولون ، ومن نزوعهم إلى الهذيان ، أو لنوبات الجنون الأحادي (المونوماتيا) التي تصيبهم . ولا يمكن في مثل هذه الحالات أن توجد ملكة عقلية سليمة ، أو أن تكون المحافظة عليها شيئا مرغوبا فيه»<sup>(١٨)</sup> .

ومع ذلك ، فإن كثيرا من المبدعين - ولم يكونوا جميعا غير مستقرين بشكل ملحوظ - قد سجلوا ظهور الإلهام (في حياتهم) كشيء بعيد كل البعد عن الجهد الواعي ، والتحمس أو العمل الشاق . وقد كتب جاوس ، الذي حاول لمدة عامين أن يبرهن على نظرية رياضية دون أن ينجح في ذلك فقال :

«أخيرا نجحت منذ يومين ، لم يكن ذلك بسبب جهودي المضنية ، ولكن بفضل من الله . وكومضة برق مفاجئة ، حدث أن حُل اللغز، وأنا نفسي لا أستطيع أن أتكلم عن كنه ذلك الخيط الهادي الذي يربط بين ما عرفته من قبل وما جعل نجاحي ممكنا»<sup>(١٩)</sup> .

وكتب ثاكري\* قائلا :

«أصابتني الدهشة للملاحظات التي أبدتها بعض شخصياتي . ويبدو كأن قوة خفية كانت تحرك القلم . فالشخصية تتصرف وتقول شيئا ما ، وإني لأتساءل كيف تأتي لها بحق الشيطان أن تفكر في ذلك؟»<sup>(٢٠)</sup> .

وأحد أسباب افتراض ارتباط العبقرية بالجنون يرجع إلى العصور القديمة ، ويقوم على الخلط بين الجنون والإلهام ، وهو الخلط الذي استمر حتى عبر عنه جالتون بعد ذلك بشماتة عشر قرنا . ولسينيكا\*\* ملاحظة في محاورته «عن سكينه النفس» يقول فيها (أبدا لا توجد موهبة ingenium عظيمة دون مس من جنون dementia) ، وقد ردد صدها درايدن في السطور التالية :

---

\* وليم ثاكري (١٨١١ - ١٨٦٣) روائي إنجليزي بدأ حياته بالصحافة ثم تحول إلى العمل الروائي فأبدع فيه وقد اتخذ عدة أسماء مستعارة في كتاباته الصحفية (المترجم) .

\*\* هو لوسيوس سينيكا ، الفيلسوف والكاتب الروماني المشهور . ولد نحو عام (٤) ق . م . في قرطبة ، ومات متحررا بأمر تلميذه نيرون عام ٦٥ م . من أهم فلاسفة الرواقية ، عرف بعلمه الواسع بالطبيعة والناس ، وقدرته على الملاحظة الدقيقة ، وأسلوبه الفني المعبر ، وعمق إحساسه بجوانب الضعف والنقص البشري ، وتعاطفه الشديد مع آلام الناس ومتاعبهم التي تنشأ عن تحاذلهم واستسلامهم للمصالح والمنافع ، وعجزهم عن مواجهتها بالإرادة القوية ، والانفراد بأنفسهم في ظل السكينة والسلام الروحي بعيدا عن تفاهات «السوق» والحياة العامة والتطلعات الصغيرة . . أثر تأثيرا كبيرا في الحياة الأدبية والسياسية والقانونية في روما ، كما كان له تأثير عميق في المسيحية في عهودها الأولى . من أهم أعماله الفلسفية - بجانب مسرحياته التراجيدية - «الحياة السعيدة» و«قصر الحياة» وغيرهما (المراجع) .



«المفكرون العظام يربطهم يقينا بالجنون رباط وثيق،

فلا يفصل بينهما إلا حواجز رقيقة» (٢١).

يبد أن بعض العلماء يرون أن سينيكا استخدم كلمة dementia هنا بمعنى الإلهام الديني، وهو الجنون المقدس الذي وصفه أفلاطون، والذي كان يتم التمييز بوضوح بينه وبين الجنون. ومع الاعتراف اليوم بوجود جزء لا واع في العقل يقوم باستمرار بعملية المقارنة والتصنيف وإعادة الترتيب، وفي ظني أنه يقوم أيضا بفرض نموذج ونظام على تجاربنا وأفكارنا، مع الاعتراف بكل هذا ينبغي ألا يدهشنا بعد ذلك أن تبدو حلول المشكلات كأنها إلهام أكثر من دهشتنا (لوجود) الأحلام.

والميل للاكتئاب هو أحد مظاهر المرض العقلي الذي يشيع بين العباقرة من الرجال والنساء. والاكتئاب حالة عقلية لا ينجو منها أحد منا. فنحن لا نستطيع تجنب مخاطر فقد أو الحرمان أو الفشل أو الرفض أو خيبة الأمل في أي شكل من أشكالها المتنوعة، فرد الفعل لمثل هذه الخسائر هو الاكتئاب. فنحن نستثمر ما نريد ومن نريد وكلنا أمل، وتصاب آمالنا بالخيبة، ويستغرق استرداد الاستثمار الذي قمنا به وقتا. ونحن لا نستطيع بسهولة أن نحول مشاعرنا نحو شخص أو موضوع إلى شخص آخر أو موضوع آخر. وفي هذه الأثناء يتشح العالم بغلالة سوداء، ويغدو ضجرا تافها فاترا عديم الجدوى. وننكمش داخل ذواتنا محاصرين بالبؤس، وتصبح الحياة بلا معنى وبلا هدف، وربما نتوق إلى انتهائنا، بل ربما فكرنا نحن أنفسنا في وضع نهاية لها.

الاكتئاب إذن حظ مكتوب على البشرية جمعاء، لكن بعض الناس أكثر عرضة للإصابة به من الآخرين، فتكون معاناتهم أقسى، وفقدانهم للأمل أعمق. على أن فقدان الأمل عند معظمنا لا يكون مطلقا. فققدان الشخص الذي نحبه يترك فراغا لا يمكن شغله أبدا. ولكن غالبية الناس يجدون أشخاصا آخرين يمكنهم أن يحلوا، ولو بشكل جزئي، محل الشخص المحبوب الذي فقدوه. وإذا فشلت أنا وأنت في اجتياز اختبار ما، أو لم نعين في وظيفة كنا ننشدها، فقد نصاب بخيبة أمل قاسية واكتئاب مؤقت، ولكن الأمل لا يخبو تماما.

بيد أن هذه ليست هي حال أولئك الذين هم عرضة للاكتئاب على نحو غير مألوف، وهم الذي أسميهم «الشخصيات المكتئبة». إن ما يراه الناس العاديون خسارة وقتية أو نكسة، يبدو لهؤلاء المكتئبين نهاية العالم. إنهم غارقون في حالة من السوداوية التي تبدو وكأنه لا سبيل لشفائهم منها. إن فقدانهم للأمل مطلق، وخطر إقدامهم على الانتحار ليس بمستبعد أبدا.

وتتعدد أسباب هذا التعرض المتزايد للاكتئاب إزاء الفقد أو الخسارة. ومن المؤكد أن الوراثة الجينية تعد أحد عوامل (الإصابة بالاكتئاب) في كثير من الحالات. وفقد أحد الأبوين في سن مبكرة يبدو أنه يزيد غالبا من شدة رد الفعل بالنسبة إلى ما يحدث من فقد بعد ذلك. والعوامل الاجتماعية أيضا لها أهميتها. والاكتئاب الشديد نتيجة خيبة الأمل أو الفقد أكثر شيوعا بين النساء اللائي يعشن في بيوت فقيرة، وليس معهن من يستطعن الإفضاء إليه بمكنون أنفسهن. وهناك عوامل أخرى يقينا، ولكن ضيق المقام يحول بيني وبين تتبعها هنا.

ويكفي القول بأن الشخصيات المكتئبة تبدو لسبب أو لآخر مفتقرة إلى الشعور الفطري الباطن بتقدير الذات. فحين نصاب بالإخفاق في حياتنا يكون لدى معظمنا شيء من الإحساس بالإمكانات الباطنية التي يمكن الرجوع إليها لإعادة الطمأنينة إلى نفوسنا. ونحن نملك إيمانا باطنيا بقيمتنا منذ طفولتنا، وهو الذي يشد أزرنا حتى لو ابتلينا بالفشل أو الرفض أو الخسارة. ولكن الشخصيات المكتئبة تفتقر إلى مثل هذا الإيمان. إنهم عرضة لأن يجرحوا بسهولة لأن إحساسهم بقيمتهم مستمد كلية من مصادر خارجية، وهذا هو السبب في أن كثيرا جدا من الأعمال العالمية إنما يتحقق على أيدي المكتئبين. ومثلما يحتاج مدمن المخدرات إلى «جرعات» دورية، فإن المكتئب يحتاج إلى تدعيم دوري لعملية تقديره لذاته. وهذا هو الذي يجعله يشتغل بجهد كي يحقق النجاحات التي لا يمكن أن يجيا من دونها.

والاكتئاب المتكرر يظهر عادة بشكل بارز بين الأدباء، كما هو أكثر ظهورا بين الشعراء بوجه خاص. فكل من وليام كوبر، وجون دون، ووليام كولينز، وجون كلير، وس. ت. كوليرج، وإدجار آلان بو، وجيرارد مانلي هوبكز، وأن ساكستون، وهارت كرين، وتيودور روتكه، ودلمور شفارتز، ورائدال جارل،

وروبرت لويل ، وجون بريمان ، وديلان توماس ، ولويس ماكنيس ، وسيلفيا بلات ، كل هؤلاء عانى فترات اكتئاب موثقة ومثبتة ، وقد انتحر خمسة من هؤلاء الشعراء . وفي دراسة حديثة لسبعة وأربعين كاتباً وفناناً بريطانياً ، اختيروا لمكانتهم المرموقة بسبب حصولهم على جوائز كبرى ، تبين أن ٣٨٪ منهم خضعوا لعلاج من مرض الاكتئاب الجنوني أو مرض الاكتئاب المتكرر، دون جنون ، وقد تلقى نصف شعراء العينة علاجاً بالعقاقير بالعيادة الخارجية ، . أو ألحقوا بالمستشفى لتلقي أشكال أخرى من العلاج الطبي النفسي (٢٢) .

وعلى ضوء هذه المعلومات يمكن أن نخلص إلى وجود شيء من الارتباط الأكيد بين احتمال التعرض للاكتئاب والكتابة الإبداعية . بيد أننا يمكن أن نستنبط من ذلك أيضاً أن الكتابة الإبداعية لم تكن ذات أثر فعال في دفع الاكتئاب كما أوحى بذلك فيما سبق . وأحسب أن الشعراء ربما يكونون أقل نجاحاً من كتاب النثر في استخدام مواهبهم في هذا الغرض ، وذلك بسبب طبيعة عملهم التي تتسم بعدم التواصل واعتمادهم على الإلهام . وكاتب النثر يمكن أن يلزم نفسه بالكتابة بانتظام حتى لو كان ما ينتجه عملاً عادياً مبتذلاً . أما الشعراء في بحثهم المستمر عن «الكلمة المناسبة» وحرصهم المعروف على شكل التعبير شديد التركيز، هؤلاء الشعراء فرصتهم قليلة في الانخراط في نمط الكتابة المنتظمة المتكررة ، هذه الكتابة التي تؤدي بالضرورة دوراً ما حتى في عمل أعظم الروائيين حظاً من الإلهام . والمؤكد أن هناك عدداً من الكتاب الذين يعلمون أن ما ينتجون مرتبط بالحفاظ على صحتهم العقلية وها هو ذا جراهام جرين على سبيل المثال يكتب في سيرته الذاتية قائلاً :

«الكتابة أسلوب من أساليب العلاج . وإني لأتساءل في بعض الأحيان كيف يتسنى لمن لا يكتب أو يؤلف الموسيقى أو يرسم أن ينجو من الجنون أو السوداء (الملاخوليا) أو الخوف المرضي المتأصل في الموقف الإنساني» (٢٣) .

وللاكتئاب علاقة وثيقة بالصعوبات الناشئة عن العلاقات الشخصية المتشابكة بين الناس ، والتناقض أو الازدواجية في المواقف تجاه الآخرين ، وعدم القدرة على مواجهة العدوان ، والاحتياج إلى استمرار تأكيد تقدير الذات وتدعيمه وتشجيعه .



والكتاب المعرضون للاكتئاب تتجه كتاباتهم الإبداعية أساسا إلى الاهتمام بتقلبات العلاقات الإنسانية . ويعد بلزاك من بين الروائيين ، مثالا واضحا للعبقري الذي حقق إنتاجه الضخم لأنه كان يكتب تحت ضغط دوافع قاهرة . وقد كشف بلزاك عن تعطشه الشديد للشهرة وللنجاح المتكرر، وهذا التعطش سمة مميزة للمزاج الاكتئابي الجنوني .

ولكن الاكتئاب ليس هو الحالة (المرضية) الوحيدة التي يمكن أن يكفل العمل الإبداعي الوقاية منها والتصدي لها . فأنواع القلق الشديدة ، وبخاصة تلك التي تتعلق بتفكك الشخصية ، تؤدي إلى الحرص الشديد على البحث عن النظام والاتساق . ويبدو المفكرون التجريديون العظام نوعا من البشر الذين لا يهتمون في الغالب بتكوين روابط شخصية وثيقة . فحرصهم على إيجاد شيء من النظام والمعنى في العالم أهم عندهم من العلاقات الإنسانية . وهناك صلة بين الخوف من العلاقات الوثيقة ، والقلق من تفكك الشخصية ، وبين الإحساس بأن العالم مكان مخيف غير آمن ، ومن الضروري السيطرة عليه بشكل من الأشكال إذا أريد تحقيق أي نوع من أنواع الأمن . إن الذين يعانون من حالات القلق هذه غالبا ما يتجنبون الاختلاط بغيرهم كأنهم يخشون أن تلك العلاقات الوثيقة يمكن أن تكون هدامة . ومن المدهش حقا أن أغلب فلاسفة الغرب العظام منذ عهد الإغريق لم يعيشوا حياة أسرية طبيعية ، ولم يكونوا روابط شخصية وثيقة . وينطبق هذا على ديكارت ونيوتن ولوك وباسكال وسبينوزا وكانت وليبتز وشوبنهاور ونيتشة وكيركجارد وفيتجنشتين . ولقد كان لبعض هؤلاء العباقرة علاقات عابرة مع رجال أو نساء ، ولكن لم يتزوج واحد منهم ، وعاش معظمهم وحيدين أغلب حياتهم . والواقع أن الغالبية العظمى من البشر مشغولون إلى حد ما بأن يكون لحياتهم معنى ونظام ، كما أنهم مشغولون بالعلاقات الشخصية مع غيرهم من الناس ، ولكن أسمى ما تم الوصول إليه من مستويات الفكر التجريدي إنما تحقق في تقديري على يد رجال أو نساء كان لديهم الوقت والفرصة للانفراد بأنفسهم لفترات طويلة ، كما كان اهتمامهم بالعلاقات الشخصية أقل بكثير من اهتمام معظمنا بها . لقد كان معظم المفكرين منعزلين إلى حد ما .

ولكن ما العوامل المسؤولة عن إنتاج كائنات بشرية لها مثل هذا النوع من الشخصية التي يطلق عليها الأطباء النفسيون - حين تكون مرضية بشكل واضح - اسم الشخصية الفصامية ، ولا تعد بدرجة أقل نادرة بين المثقفين ؟ لن نستطيع أن نحدد على وجه الدقة مقدار ما يدين به طراز خاص من الشخصيات لعوامل البيئة ، ومقدار ما يدين به هذا الطراز للصفات الوراثية . وهناك عدد معين من الحالات التي نعلم ما يكفي عن طفولة أصحابها ، بحيث نستطيع أن نقرر بثقة أن الصدمات النفسية قد لعبت دورا في إحداث قلق من ذلك النوع الذي وصفناه آنفا . ونيوتن على سبيل المثال كان طفلا مبتسرا\* ، مات أبوه قبل ولادته ، واستمتع خلال سنيه الثلاث الأولى باهتمام أمه الكامل دون أن يقاسي من وجود منافس له . والواقع أنه تطلب اهتماما أكبر من معظم الأطفال بسبب ابتساره . وعندما جاوز العام الثالث من عمره تزوجت أمه وغادرت البيت أيضا تاركة إياه في رعاية آخرين . ونحن نعرف من يومياته أنه استاء استياء شديدا مما شعر بأنه خيانة من أمه . وبين دفتي «كتالوج» خطاياه الثماني والخمسين - الذي أدا في نفسه من باب عقاب الذات وسجله عندما كان في الثانية والعشرين من عمره - نجد أن أحد هذه الآثام هو تهديده بحرق أمه وزوجها وحرق البيت فوق رأسيهما .

كانت شخصية نيوتن في مرحلة البلوغ شخصية غريبة الأطوار من الناحية المرضية . ولما كان زميلا شابا في ترينيتي كوليج بكمبردج ، كان يميل إلى شروذ الذهن الذي يتسم به العلماء . وكان قليل الاتصال بالآخرين إلى أقصى حد ، لا يمارس الرياضة ، وينسى في الغالب تناول الطعام ، ويكرس كل انتباهه لدراسته ، ولا يأوي إلى فراشه قبل الثانية أو الثالثة صباحا . ولم يكوّن علاقة وثيقة مع أي من الجنسين ، وفي أيام شيخوخته أخبر زائرا بأنه لم يَعتد أبدا على عفاف امرأة . ورغم أنه كان قويا إلى الدرجة التي استطاع معها أن يتغلب على مخاطر ابتساره وأن يعيش حتى الخامسة والثمانين ، فقد كان مصابا بوسواس المرض ، مشغولا دائما بالموت ، وهي سمة شارك فيها إيمانويل كانت .

---

\* الابتسار هنا بمعنى عدم اكتمال النضج ، والطفل المبتسر هو الذي يولد قبل استكمال الشهور التسعة للحمل (المراجع) .

وكان كذلك نزاعا إلى الشك إلى أبعد حد، ميالا إلى الشجار، حساسا من ناحية الحرص على التفوق على غيره، منكرا لأي فضل عليه من غيره من العلماء والرياضيين. وفي عام ١٦٩٣ وبعد أن اجتاز الخمسين تماما، أصابه انهيار عبر خلاله عن أوهام جنونية مختلفة من نوع «البارانويا» (جنون التضخم والاضطهاد)، بما في ذلك بأن الفيلسوف لوك كان يحاول توريثه مع امرأة.

وأحسب أن من صواب الرأي افتراض أن ما لقيه من «خيانة» أمه المبكرة وهو في الثالثة من عمره، جعله يشعر بأنه لا يمكن الوثوق بالبشر، وأن العالم مكان غير آمن. ولقد أسهم تجنبه لغيره من الناس في تحقيق إنجازاته، إذ كرس نفسه للعمل متحاشيا إقامة أي علاقات إنسانية. وربما أشعل افتقاده للأمن رغبته في البحث عن نظام وعن إمكان تنبؤ في عالم بدا له وهو طفل، كأنه محكوم بشكل تعسفي بعوامل لم يستطع إدراك كنهها. لقد كتب عنه أحد كتاب السير قائلا:

«إن إكراه ما في السموات والأرض على الدخول في إطار محكم وصارم لا يتيح لأي جزئية أن تفلت منه لتنتقل بحرية وعشوائية، كان حاجة أساسية لهذا الرجل الذي استبد به القلق» (٢٤).

وهناك عبقري آخر كان يعمل في مجال مختلف تمام الاختلاف من مجالات الإبداع، ويشترك في عدد من سمات هذه الشخصية، هو فرانز كافكا. ولم يكن كافكا شكাকা مثل نيوتن ولا انعزاليا، ولكنه - كما توضح كتاباته - كان كذلك يعتبر العالم مكانا غير آمن، تسيطر عليه قوى لا يمكن بلوغها أو إدراك كنهها. وتصور كل من «القلعة» و «المحاكمة» عوالم كابوسية تمارس فيها سلطة تعسفية بأساليب غير قابلة للتفسير، عن طريق نبلاء وقضاة لا يمكن مطالبتهم بشرح شيء أو تبريره. ويشترك كافكا مع نيوتن كذلك في الخوف من السماح للآخرين بالاقتراب منه. وكان لكافكا عدد من العلاقات النسائية، وتورط مع «فليس باور» التي خطبها لمدة خمس سنوات. ومع ذلك لم يلتق الاثنان أكثر من تسع أو عشر مرات، وفي كل مرة لم يكن اللقاء يزيد على ساعة أو ساعتين. وكانت العلاقة بينهما تقوم في معظمها على الرسائل المتبادلة. وحين كانت «فليس» تكتب إليه معبرة عن رغبتها في أن تكون بالقرب منه وهو



يكتب ، كان يرد عليها بأنها لو كانت معه لما استطاع الكتابة إطلاقاً . وكان كافكا شقياً في طفولته ، وكان أبوه رجلاً عدوانياً\* ، ولابد أنه كان هناك عوامل أخرى أسهمت في شدة إحساسه بعدم الأمن . وليس لدي إلا القليل من الشك في أن تكون كتابته قد أنقذته من الانهيار، وأنها كانت من عوامل التكامل في شخصية لم تبتعد كثيراً عن الجنون .

ربما تكون الأمثلة التي عرضتها هنا عن الشخصيات المبدعة التي كانت تحركها حالاتها السيكوباتية (المرضية) ، ربما تكون شديدة التطرف . ولكن الحالات المتطرفة ، كما هي الحال بالنسبة للأمور السيكلولوجية الأخرى ، تعلمنا شيئاً ما . لقد بدأت هذا البحث بتأكيد أن التحليل النفسي في دراسة الإبداع ، معني أساساً بالدوافع : بتمييز وتفسير سبب تأدية هؤلاء العباقرة من الرجال والنساء جهودهم الإبداعية بمثل هذه الطاقة الكبيرة . وغالباً ما يكون ذلك على حساب علاقاتهم الإنسانية وأشياء أخرى كثيرة بالإضافة إلى ذلك . ولا شك أن الصعوبات التي لاقاها أولئك المعرضون للاكتئاب الحاد قد شجعتهم على اللجوء للخيال للأسباب التي سبق ذكرها . ومع أن الاكتئاب الحاد الذي يتطلب علاجاً ، يعد مرضاً ، فإن كل فرد منا يعاني درجة من درجات الاكتئاب نتيجة لفقدان شيء ، أو خيبة أمل ، أو فشل . وبدراسة الطريقة التي يستخدم بها الموهوبون طاقاتهم الخلاقة في التعامل مع الاكتئاب أو في تجنبه ، نستطيع أن نتعلم شيئاً عن أنفسنا .

وقد يُقال إن من المستبعد أن نتعلم الكثير عن أنفسنا بمحاولة فهم هذا النمط من الشخصيات كشخصية نيوتن . ومع ذلك فإن نيوتن وبعض الفلاسفة الذين انصرفوا عن التعامل مع زملائهم لكي يتابعوا تجريداتهم إلى حدودها القصوى ،

---

\* يكشف خطاب كافكا إلى أبيه (وهو الذي نشر بعد وفاته في سنة ١٩٢٤ ، شأنه في ذلك شأن رواياته الثلاث «القلعة» و «المحاكمة» و «أمريكا» - ورسائله إلى ميلينا وإلى فليس ويوميته وعدد من قصصه وخواتمه المهمة) يكشف عن علاقته المتوترة معه ، وكأنها الأب صورة مصغرة من يهوه التوراة الغاضب المخيف ، ومع ذلك فإن التفسير النفسي - كما يؤكد هذا البحث والبحث السابق ضمناً - يعجز تمام العجز عن تفسير مضمون أعمال كافكا أو غيرها ، ويخفق في الكشف عن أبعادها الجمالية والشكلية والرمزية والفلسفية . . . إلخ (المراجع) .

يصورون لنا عن الطبيعة الإنسانية شيئاً ، يعد اليوم عتيقاً وعرضة للتجاهل . ولقد بشر المحللون النفسيون وأتباعهم بأن السعادة وتحقيق الذات يكمنان فحسب في العلاقات الشخصية المتبادلة . ولكن التناسل والحياة الأسرية ليساهما الغايتين الوحيدتين للإنسان . ولو لم يكن الإنسان كائنات مهتة اهتماماً شديداً بإضفاء معنى ونظام على الكون ، لما قدر لأعظم منجزاته العقلية أن تظهر للوجود . إن الإنسان لم يخلق للحب وحده . ونحن ندين بدين هائل لأولئك العباقر من الرجال والنساء الذين طغت حاجتهم إلى إيجاد معنى لعالم بدا لهم غير متسق ، على حاجتهم إلى تكوين علاقات إنسانية<sup>(٢٥)</sup> .







# المراجع والتعليقات

## التقديم

- 1 See B. Hoffman, *Einstein* (London, 1975), p. 252.
- 2 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, (Leipzig, 1778) vol. 4; and see H. M. Jones, *Revolution and Romanticism* (Cambridge, Mass., 1974), p. 283.
- 3 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953).
- 4 H. Dieckmann, 'Diderot's Conception of Genius', *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), p. 151.
- 5 For a detailed discussion of these lines and the complex of ideas that lie behind them see C. O. Brink, *Horace on Poetry: Epistles Book Two* (Cambridge, 1982), pp. 385-6, 441-4. For the importance of the Horatian lines for the medieval conception of genius see J. C. Nitzsche, *The Genius Figure in Antiquity and the Middle Ages* (New York, 1975).
- 6 E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus* (Tübingen, 1926), pp. 293ff. On the history of the English word see also Logan Pearsall Smith, *Words and Idioms* (London, 1925), pp. 95-114; M. L. Wiley, 'Genius: a problem in definition', *Studies in English*, 16 (1936), 77-83.
- 7 See Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 272-85; E. N. Tigerstedt, 'The Poet as Creator: Origins of a Metaphor', *Comparative Literature Studies*, 5 (1968), 455-88. In general on the concept of creativity in the arts see M. C. Nahm, *The Artist as Creator* (Baltimore, 1956); R. Williams, *The Long Revolution* (Harmondsworth, 1965), pp. 19-56; W. Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas* (Warsaw and the Hague, 1980), pp. 244-65; P. O. Kristeller, '"Creativity" and "Tradition"', *Journal of the History of Ideas*, 44 (1983), 105-13.
- 8 Quoted from J. P. Richter (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 3rd edn (2 vols, London, 1970), vol. 1, p. 54. Cf. M. Kemp (ed.), *Leonardo on Painting*, (New Haven and London, 1989) p. 32.
- 9 See Martin Kemp's discussion in chapter 2 of this book.
- 10 Plutarch, *Marcellus* xvii 4-6. I have quoted the translation in I. Thomas (ed.), *Selections Illustrating the History of Greek Mathematics*, (London, 1941) vol. 2, pp. 31-2. I am grateful to David Fowler for drawing my attention to this passage.
- 11 Richard Poirier, 'The Question of Genius', *Raritan*, 5, 4 (Spring 1986), 102-3.
- 12 See, for example, R. J. Sternberg (ed.), *The Nature of Creativity* (Cambridge, 1988).
- 13 See in particular R. Currie, *Genius, an Ideology in Literature* (London, 1974).
- 14 See for instance, S. Chandrasekhar, *Truth and Beauty: Aesthetics and Motivations in Science* (Chicago, 1987), especially chapter 3.

## الفصل الأول

- 1 R. Klibansky, E. Panofsky and F. Saxl, *Saturn and Melancholy* (London, 1964).
- 2 Ibid., p. 42.
- 3 See S. H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth Century England*, 2nd edn (Ann Arbor, 1960); D. A. Russell, 'Longinus': *On the Sublime* (Oxford, 1964); J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750-1945* (2 vols, Darmstadt, 1985), vol. 1, pp. 54-9 and bibliography there given.
- 4 See further, P. Murray, 'Poetic Inspiration in Early Greece', *Journal of Hellenic Studies*, 101 (1981), 87-100.
- 5 See R. Buxton, 'Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth', *Journal of Hellenic Studies*, 100 (1980), 22-37; P. Murray, 'Homer and the Bard', in *Aspects of the Epic*, eds T. Winnifrith, P. Murray and K. Gransden (London, 1983), pp. 1-15.
- 6 J. S. Mill, 'Two Kinds of Poetry' in *Early Essays by John Stuart Mill*, ed. J. W. M. Gibbs (London, 1897), p. 221.
- 7 See R. Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato* (London, 1969), pp. 109-12; B. Gentili, *Poesia e Pubblico nella Grecia Antica* (Bari, 1983), pp. 203-31.
- 8 See A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik* (Heidelberg, 1965), pp. 52-61; M. West, *Hesiod: Theogony* (Oxford, 1966), pp. 158-61.
- 9 Cf. the myth of Alcmaeon, son of the seer Amphiaraus, himself said to be descended from Apollo; Alcmaeon married Manto, the daughter of the Theban seer, Teiresias. And see Herodotus 9.92-5 for Deiphonus, seer son of the seer Evenius.
- 10 West, *Hesiod*, p. 187.
- 11 See F. Solmsen, 'The Gift of Speech in Homer and Hesiod', *Transactions of the American Philological Association*, 85 (1954), 1-15. West's suggestion (*Hesiod*, pp. 44, 181-2) that the passage as a whole is inserted for the benefit of the king or kings before whom the poem was performed seems to me the most convincing

interpretation of these problematic lines. But even if there is some truth in the suggestion, first put forward by E. A. Havelock, *Preface to Plato* (Oxford, 1963), pp. 107-11, that the passage reflects a once intimate connection between poets and kings, the nature of Hesiod's poetic gift is nevertheless quite different from the gift of eloquence bestowed on kings.

- 12 See, for example, G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics* (London, 1965), p. 9: 'Pindar claims inspiration from the Muses [...] but he was not the man to think of himself as a passive instrument; with him inspiration is a permanent state rather than a temporary "possession" by a god; it is nearly identified with inborn talent, which is then directed by the poet himself.'
- 13 Bruno Snell, *Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie* (Berlin, 1924), pp. 1-20, and 'Wie die Griechen lernten, was geistige Tätigkeit ist', *Journal of Hellenic Studies*, 93 (1973) 178-9.



- 14 See P. Wilson, 'The Knowledge and Appreciation of Pindar in the Seventeenth and Eighteenth Centuries', unpublished D.Phil. thesis (Oxford, 1974); J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, vol. 1, pp. 179–92.
- 15 *The Spectator*, 160 (3 September 1711), ed. D. F. Bond (5 vols, Oxford, 1965).
- 16 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759), p. 30. For G. J. Vossius (1577–1649), see further J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship* (3 vols, Cambridge, 1908), vol. 2, pp. 307–9.
- 17 In D. A. Russell and M. Winterbottom (eds), *Ancient Literary Criticism* (Oxford, 1972), p. 494.
- 18 I agree with those scholars who insert the word *mallon* here on the authority of the Arabic text. If it is omitted, as in the manuscripts, the sense is 'poetry is the work of a man endowed by nature or of a madman.' See further G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument* (Harvard, 1957), pp. 496–502; D. W. Lucas, *Aristotle: Poetics* (Oxford, 1968), pp. 177–9 and S. Halliwell, *The Poetics of Aristotle* (London, 1987), pp. 145–8.
- 19 Klibansky, Panofsky and Saxl, *Saturn and Melancholy*; see also H. Flashar, *Melancholie und Melancholiker* (Berlin, 1966); Bennett Simon, *Mind and Madness in Ancient Greece* (Ithaca, 1978), pp. 228–37.
- 20 C. O. Brink, *Horace on Poetry: the 'Ars Poetica'* (Cambridge, 1971), p. 422.
- 21 See C. Bailey, *Titi Lucreti Cari: De Rerum Natura* (3 vols, Oxford, 1947), vol. 1, pp. 8–12.
- 22 C. Lombroso, *Genio e Follia* (Pavia, 1864), translated anonymously into English from the 5th edn as *The Man of Genius* (London, 1891), pp. 359 and 2–3. On genius and madness see the chapter by Neil Kessel in this volume; A. Storr, *The Dynamics of Creation* (London, 1972), pp. 203–16; G. Becker, *The Mad Genius Controversy* (Beverly Hills, 1978); R. Porter, *A Social History of Madness* (London, 1987), pp. 60–81 with bibliography on pp. 240–1.
- 23 See A. Burford, *Craftsmen in Greek and Roman Society* (London, 1972) and the very useful collection of essays edited by F. Coarelli, *Artisti e Artigiani in Grecia* (Bari, 1980).
- 24 Quoted by F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (Paris, 1975), p. 25.
- 25 See *ibid.* and J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, 2nd edn (Paris, 1983), pp. 263–322. On the 'first discoverer' *topos* see A. Kleingünther, *Πρώτος εὐρητής Philologus, Supplementband 26, 1* (1933).
- 26 Coarelli, *Artisti e Artigiani in Grecia*, p. xii.
- 27 See M. Kemp, chapter 2 in this volume and 'From "Mimesis" to "Fantasia": the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts', *Viator*, 8 (1977), 347–98; R. and M. Wittkower, *Born under Saturn* (London, 1963).
- 28 See J. Fairweather, 'Fiction in the Biographies of Ancient Writers', *Ancient Society*, 5 (1974), 230–75; M. R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets* (London, 1981).
- 29 Trans. W. K. C. Guthrie, *History of Greek Philosophy* (Cambridge, 1971), vol. III, p. 402. For other references to the divine sign see e.g. *Apology* 40A–C; *Euthydemus* 272E; *Republic* 496C; *Theaetetus* 151A, and in general P. Friedländer,



- 30 W. Burkert, *Greek Religion*, trans. J. Raffan (Oxford, 1985), p. 180.
- 31 See P. Grappin, *La Théorie du génie dans le préclassicisme allemand* (Paris, 1952), pp. 188ff.; J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, pp. 97–103; H. M. Jones, *Revolution and Romanticism* (Cambridge, Mass., 1974), pp. 261–95 on 'The Doctrine of Romantic Genius'.
- 32 See G. Becker, *The Mad Genius Controversy*, p. 28.
- 33 See e.g. Logan Pearsall Smith, 'Four Romantic Words' in *Words and Idioms* (London, 1925), pp. 98–100; P. Kaufman, 'Heralds of Original Genius' in *Essays in Memory of Barrett Wendell* (Cambridge, Mass., 1926) pp. 196–7; W. Ringler, 'Poeta Nascitur Non Fit: Some Notes on the History of an Aphorism', *Journal of the History of Ideas* 2 (1941), 502; M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), pp. 198–200.
- 34 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759), pp. 12, 26–7 and 36.
- 35 E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus* (Tübingen, 1926).

## الفصل الثاني

- 1 *Oeuvres, I. Poésies complètes* (Paris, 1882), pp. 217–20. See also U. Finke, 'Dürers Melancholie in der französischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts', *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 30 (1976), 63–81.
- 2 See the excellent treatment of this and other themes with respect to Dürer's critical fortune by J. Bialostocki, *Dürer and his Critics* (Baden-Baden, 1986), pp. 123ff. Also T. DaCosta Kaufman, 'Hermeneutics in the History of Art: Remarks on the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Century', in *Nürnberg, A Renaissance City, 1500–1618. A Symposium* (Austin, 1985).
- 3 F. Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, ed. H. Eichner (Munich, 1959), p. 60.
- 4 R. Klibansky, E. Panofsky and F. Saxl, *Saturn and Melancholy* (London, 1964), pp. 284ff.
- 5 Ibid., p. 341.
- 6 See, amongst others: F. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (London, Boston and Henley, 1979), pp. 49–59; K. Hoffmann, 'Dürers "Melencolia"', in W. Busch, R. Hausherr and E. Trier (eds), *Kunst als Bedeutungsträger* (Berlin, 1978); D. Pingree, 'A New Look at Melencolia I', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43 (1980), 257–8; P. Sohm, 'Dürer's Melencolia I: the Limits of Knowledge', *Studies in the History of Art*, 9 (1980), 13–32; T. Lynch, 'The Geometrical Body in Dürer's Engraving, *Melencolia I*', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45 (1982), 226–32; and T. Brunius, 'Albrecht Dürers Melencolia I', in E. Ullmann (ed.) *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums 'Kunst und Reformation'* (Leipzig, 1983), pp. 212–15.
- 7 M. Ficino, *De vita triplici*, III, 22, in *Opera omnia* (Basel, 1576), I, pp. 564ff.,

- quoted by Klibansky, Panofsky and Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 272.
- 8 See C. Hahn, 'Joseph as Ambrose's "Artisan of the Soul" in *The Holy Family in Egypt* by Albrecht Dürer, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), 515–22.
  - 9 In addition to the general literature on 'genius', see especially, for the visual arts in the Renaissance, E. Panofsky, 'Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance-*Dämmerung*' in *The Renaissance: Six Essays* (New York, 1962), pp. 121–82; M. Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oxford, 1971); M. Kemp, 'From "Mimesis" to "Fantasia": the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts', *Visor*, 8 (1977), 347–98; and D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton, 1981).
  - 10 See D. Summers, *The Judgement of Sense* (Cambridge, 1986); and M. Kemp, 'Equal Excellences': Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts', *Renaissance Studies*, 1 (1987), 1–26.
  - 11 Baxandall, *Giotto and the Orators*.
  - 12 Kemp, '"Mimesis" to "Fantasia"', 394.
  - 13 P. Kristeller, *Andrea Mantegna* (London, 1901), doc. 36. A useful discussion of Mantegna's fame is provided by A. Chastel, *A Chronicle of Italian Renaissance Painting* (New York, 1983), pp. 104ff.
  - 14 Kristeller, *Mantegna*, doc. 52; and Chastel, *Chronicle*, pp. 256–7.
  - 15 E. Battistelli, 'Notizie e documenti sull'attività del Perugino a Fano', *Antichità viva*, 13 (1974), 67; and Chastel, *Chronicle*, p. 260.
  - 16 Plato, *Timaeus*, 71E–72A. Cf. *Ion* 534, *Phaedrus* 245 and above, chapter 1. See also P. Murray, 'Poetic Inspiration in Early Greece', *Journal of Hellenic Studies*, 101 (1981), 87–100.
  - 17 Cicero, *De Oratore*, 2.46.194 and *De divinatione*, 1.37.80; Seneca, *De tranquillitate animi*, 17.10–2; and Petrarch, *De secreto conflictu curarum mearum*, in *Francesco Petrarca Prose: La letteratura italiana*, 7 (1955), 174.
  - 18 Klibansky, Panofsky and Saxl, *Saturn and Melancholy*, pp. 254ff.
  - 19 M. Conway (ed.), *Literary Remains of Albrecht Dürer* (Cambridge, 1889), p. 171; and H. Rupprich (ed.), *Dürer. Schriftliche Nachlass* (3 vols, Berlin, 1956), vol. II, pp. 91–2.
  - 20 *Literary Remains*, pp. 181 and 204; and *Schriftliche Nachlass*, vol. II, p. 99.
  - 21 *Literary Remains*, p. 172; and *Schriftliche Nachlass*, vol. II, p. 92.
  - 22 *Schriftliche Nachlass*, vol. II, p. 100. See B. Decker, 'Dürers Selbstbildnis', in *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock* (Frankfurt, 1981), pp. 405–16.
  - 23 *Luke*, XII, 49.
  - 24 *Literary Remains*, p. 243; and *Schriftlicher Nachlass*, vol. II, pp. 109–10.
  - 25 E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, trans. J. Peake (New York, 1968), pp. 123–5.
  - 26 *Literary Remains*, p. 244; and *Schriftlicher Nachlass*, vol. II, pp. 109–10.
  - 27 *Literary Remains*, p. 171; and *Schriftlicher Nachlass*, vol. II, pp. 91–2.
  - 28 W. Pirckheimer in *Schriftlicher Nachlass*, vol. I, p. 303; and Bialostocki, *Dürer and his Critics*, pp. 23–5. See H. Rupprich, 'Pirckheimers Elegie auf den Tod Dürers', *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. philos.-hist. Klasse*, 93 (1956), 136–50.



- 29 J. Camerarius in *Schriftlicher Nachlass*, vol. I, p. 307; and Bialostocki, *Dürer and His Critics*, pp. 21–2. See P. W. Pershall, 'Camerarius on Dürer: Humanist Biography as Art Criticism', in F. Baron (ed.), *Joachim Camerarius (1500–1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation* (Munich, 1978), pp. 11–29.
- 30 J. Camerarius in *Schriftlicher Nachlass*, vol. I, p. 319; and Bialostocki, *Dürer and his Critics*, pp. 29–30. See W. Hescher, 'Melancholia (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius (1500–1574)', in Baron (ed.), *Camerarius*, pp. 31–120.
- 31 See Summers, *Michelangelo*, pp. 332–79.
- 32 F. Bacon, *Essays*, ed. S. Reynolds (Oxford, 1890), p. 34.
- 33 Michelangelo Buonarroti, *Rime*, ed. E. Girardi (Bari, 1960), no. 164; and *Complete Poems and Selected Letters of Michelangelo*, trans. G. Gilbert (Princeton, 1980), no. 162. See also, R. J. Clements, *The Poetry of Michelangelo* (London, 1966). I have, for the sake of consistency, generally adhered to the translations of Gilbert.
- 34 *Rime*, no. 173; *Poems*, no. 171.
- 35 *Rime*, no. 97; *Poems*, no. 95.
- 36 *Rime*, no. 83; *Poems*, no. 81.
- 37 *Rime*, no. 44; *Poems*, no. 42.
- 38 *Rime*, no. 151; *Poems*, no. 149. For an analysis of this important poem, see Summers, *Michelangelo*, pp. 203–33.
- 39 *Rime*, no. 242; *Poems*, no. 240.
- 40 M. Kemp, '“Ogni dipintore dipinge se”: a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory', in C. Clough (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller* (Manchester, 1986), pp. 311–22.
- 41 *Rime*, no. 285; *Poems*, no. 283.
- 42 B. Varchi, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelangelo Buonarroti* [. . .] (Florence, 1549). For a good discussion of Varchi's commentary, see Summers, *Michelangelo*, pp. 203ff.
- 43 Varchi, *Due lezioni*, p. 23; quoted by Summers, *Michelangelo*, p. 211.
- 44 A version of the *Rape of Ganymede* is in the Royal Library, Windsor. Generally considered a high-quality copy, it may be original; see *Drawings by Michelangelo*, exhibition catalogue, British Museum (London, 1975). For a Platonizing interpretation of its meaning, see E. Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1962), pp. 223–5.
- 45 *Esequie del divino Michelangelo* (Florence, Jacopo Giunti, 1564). See R. and M. Wittkower, *The Divine Michelangelo* (London, 1964), for a facsimile and translation.
- 46 Wittkower, *The Divine Michelangelo*, p. 79.
- 47 Wittkower, *The Divine Michelangelo*, p. 98.
- 48 Wittkower, *The Divine Michelangelo*, p. 103; Boethius, *Consolatio philosophiae*, III, ix, 8.
- 49 See Summers, *Michelangelo*, pp. 171–6.
- 50 G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1558*, ed. P. Barocchi, (5 vols, Milan-Naples, 1962), vol. I, p. 117.
- 51 M. Roskill, *Dolce's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Cinquecento* (New York,



- 1968), p. 180.
- 52 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, (8 vols, Florence, 1906), vol. II, p. 203. See Kemp, 'Equal Excellences', 15.
- 53 Vasari, *Le vite*, vol. II, p. 357.
- 54 Vasari, *Le vite*, vol. II, p. 204.
- 55 Vasari, *Le vite*, vol. II, p. 425.
- 56 Vasari, *Le vite*, vol. II, p. 171.
- 57 Vasari, *La vita di Michelangelo*, vol. I, pp. 4–5.
- 58 Vasari, *La vita di Michelangelo*, vol. I, pp. 117–18.
- 59 Vasari, *La vita di Michelangelo*, vol. I, p. 121.
- 60 Roskill, *Dolce's 'Aretino'*, p. 86.
- 61 P. Aretino, *Lettere*, ed. F. Flora (Milan, 1960), letter of 15 Sept. 1537. See also, F. Pertile and E. Camesasca (eds) *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (3 vols, Milan, 1957–60); and L. Palladino, *Pietro Aretino: Orator and Art Theorist* (Ph.D thesis, Yale University, 1981, University Microfilms, Ann Arbor, 8210748). I have quoted from the convenient translations by G. Bull, *Aretino. Selected Letters* (Harmondsworth, 1976).
- 62 Roskill, *Dolce's 'Aretino'*, p. 86.
- 63 Roskill, *Dolce's 'Aretino'*, pp. 160 and 180.
- 64 Kemp, 'Equal Excellences', pp. 14ff.
- 65 Roskill, *Dolce's 'Aretino'*, p. 158.
- 66 Aretino, *Lettere*, May 1544.
- 67 Aretino, *Lettere*, 25 June 1537 to Lodovico Dolce.
- 68 Aretino, *Lettere*, July 1547.
- 69 Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Florence, 1551), p. 181.
- 70 G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, ed. R. Klein, (2 vols, Florence, 1974). See Kemp, 'Equal Excellences', pp. 18ff.
- 71 Lomazzo, *Idea del tempio*, p. 33.
- 72 The *Trattato* is conveniently available in *Scritti sull'arte*, ed. R. Ciardi, (2 vols, Florence, 1974).
- 73 Aretino, *Lettere*, 1 Aug. 1542.

## الفصل الثالث

Revised version of a lecture delivered on 22 April 1987 at the University of Warwick. I am grateful to Tony Grafton and David Quint for their suggestions. Unless otherwise indicated, all translations are my own.

- 1 J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit = Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, ed. E. Beutler (24 vols, Zürich, 1948–64), 10.588–89. This edition is cited hereafter as GA.
- 2 13. Mai = GA 4.272.
- 3 12. Oktober = GA 4.343. Compare the comment of the older Goethe, as reported by H. C. Robinson: 'He spoke of Ossian with contempt and said: No one remarked that while Werther is in his senses he talks about Homer and only after he grows mad is in love with Ossian' (*Gespräche* 13.8.1829 = GA 23.605).

- 4 15. März = GA 4.333.
- 5 To Carl August 24.12.1775 = GA 18.299. Until the *Odyssey* arrived, poor Goethe had to make do with the Bible. Fortunately for all concerned, the text came the next day: to Carl August 25.12.1775 = GA 18.301.
- 6 *Italienische Reise*: Palermo 15.4.1787 = GA 11.263.
- 7 Alexander Pope, 'An Essay on Criticism', 1.135.
- 8 Francesco Petrarca, *Familiarum Rerum* 18.2.10, cited from V. Rossi (ed.), *Francesco Petrarca, Le Familiari* (Florence, 1937), vol. 3, p. 277. Cf. also 24.12.1ff. = V. Rossi and U. Bosco (eds) (Florence, 1942), vol. 4, pp. 253ff.
- 9 *Inferno* 4.88.
- 10 This is especially clear in Vida's *De Arte Poetica*, 1527 edition, 2.549–62, reprinted in R. G. Williams (ed.), *The De Arte Poetica of Marco Girolamo Vida* (New York, 1976), pp. 78–80.
- 11 Cf. Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship 1300–1850* (Oxford, 1976), p. 76.
- 12 Though the *editio princeps* of Homer (Florence, 1488) was one of the earliest Greek texts printed, no new critical edition of Homer seems to have been published between Giphanius's at Strasbourg in 1572 and Barnes's at Cambridge in 1711.
- 13 On the relations between Renaissance epic poetry and contemporary classical philology, see especially Guido Baldassarri, *Il Sonno di Zeus. Sperimentazione narrative del poema rinascimentale e tradizione omerica* (Rome, 1982) and Michael Murrin, *The Allegorical Epic. Essays in its Rise and Decline* (Chicago – London, 1980).
- 14 *The Iliads of Homer* [. . .] by Geo. Chapman, 16.594–96; cited from A. Nicoll (ed.), *Chapman's Homer* (2nd edition Princeton, 1967), 1.339.
- 15 For such an account, the reader is well served by such general surveys as G. Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe* (Leipzig/Berlin, 1912) and K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius: Eighteenth-century Notions of the Early Greek Epic (1688–1798)* (Cambridge, 1979). Cf. also the interesting discussion in Murrin, *The Allegorical Epic*, pp. 173–96.
- 16 Cf. most recently G. S. Schwartz, 'The kopros motif. Variations of a theme in the *Odyssey*', *Rivista di Studi Classici*, 23 (1975), 177–95.
- 17 Compare Telemachus' reaction the first time he sees a really sophisticated rich man's house, the palace of Menelaus: *Od.* 4.43–46, 71–75.
- 18 The scholia on this passage are cited from W. Dindorf (ed.), *Scholia Graeca in Homeri Odysseam* (Oxford, 1855 = Amsterdam, 1962), pp. 644–5, and are indicated in the text by Σ and the line number; Eustathius' commentary is cited from G. Stallbaum (ed.), *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam* (Leipzig, 1825 = Hildesheim – New York, 1970), 2.147, and is indicated in the text by Eust. and the line number.
- 19 Thus it is mistaken to derive ἀπόθετος from α–privative + ποθέω; in fact, as πολύθεστε at Callim. *H.* 6.47 shows, it comes from ἀπο– + θέσσαισθαι, cf. R. Pfeiffer, *Callimachus* (2 vols, Oxford, 1949), vol. I, p. 286 on fr. 325.
- 20 Cf. e.g. N. G. Wilson, *Scholars of Byzantium* (Baltimore, 1983), pp. 71, 189. Already in the Hellenistic period Aristarchus claimed that Homer was in origin



- an Athenian (see T. W. Allen (ed.) *Homeri Opera*, V (Oxford, 1912) pp. 244.13 and 247.8) and already Ptolomaeus Pindarion, a student of Aristarchus', argued that Homer's Greek was the best guide for later speakers and writers (cf. Sextus Empiricus, *Adv. math.* 1.202–8, on which cf. F. Montanari, 'Tolomeo Pindarione, i poemi omerici e la scrittura', *Ricerche di Filologia Classica* 1 (Pisa, 1981) 97–114, here 99ff.).
- 21 Heraclitus, *Homeric Allegories* 4.4, 22.2, 76; Ps-Plutarch, *De vita et poesi Homeri* 6. Cf. M. van der Valk, *Researches on the Text and Scholia of the Iliad* (Leiden, 1963–4), 1.465ff.
  - 22 Eustathius, *Commentarii ad Homeri Iliadem* (Leipzig, 1827 = Hildesheim/New York, 1970), 1.7f.
  - 23 Heraclitus, *Homeric Allegories* 69.12–16.
  - 24 Eustathius, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.30ff. Stallbaum, *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*, 1713.18ff.
  - 25 Longinus, *On the Sublime*, 13.2, 9.7.
  - 26 Proclus, *Commentary on Plato's Republic*, 6th essay, book 2, chapter 7. The passages in question are translated in Proclus, *Commentaire sur la République. Tome I: Dissertations I–VI*, trans. A. J. Festugière (Paris, 1970), pp. 211–13.
  - 27 Cf. A. L. Rubinstein, 'The Notes to Polizian's "Iliad"', *Italia Medioevale e Umanistica*, 25 (1982), 205–39, esp. 211–27 on Politian's allegoresis; the passage quoted is on 223.
  - 28 Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, pp. 104, 106. Ms A184 at the Biblioteca Ambrosiana contains a student's notes to a course by Dorat on the *Odyssey* and the Homeric Hymns: the section on the Aeolus episode at the beginning of *Odyssey* 10 is presented and discussed in Geneviève Demerson, 'Dorat, commentateur d'Homère', in *Études Seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier = Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 177 (Geneva, 1980), 223–34, esp. 227ff. on Dorat's moral and physical allegoresis.
  - 29 Cf. T. Bleicher, *Homer in der deutschen Literatur (1450–1740). Zur Rezeption der Antike und zur Poetologie der Neuzeit* (Stuttgart, 1972), pp. 60, 62.
  - 30 Ibid., pp. 169–70.
  - 31 Jonathan Swift, *A Tale of a Tub and Other Works*, ed. A. Ross and D. Woolley (Oxford, 1986), p. 61.
  - 32 Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, book II, cited from H. G. Dick (ed.), *Selected Writings of Francis Bacon* (New York, 1955), p. 246. In the Preface to his *The Wisdom of the Ancients*, on the other hand, published only four years later, Bacon's position is more complicated: though he remains entirely sceptical with regard to those ancients who, 'wishing only to gain the sanction and reverence of antiquity for doctrines and inventions of their own, have tried to twist the fables of the poets into that sense', singling out Chrysippus and the alchemists in particular, nevertheless he himself is convinced 'that beneath no small number of the fables of the ancient poets there lay from the very beginning a mystery and an allegory' (Dick, *Francis Bacon*, p. 404); Bacon's own interpretations here often explain the myths politically, as allegories of civil affairs, particularly of rebellions. An excellent analysis of the complexities of Bacon's attitude to allegoresis against the background of Renaissance thought is provided by



- Paolo Rossi, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza* (Torino, 1974), pp. 130–220.
- 33 I have discussed this matter briefly in my 'Rhetorik und Hermeneutik: Zur Konstitution der Neuzeit', *Antike und Abendland*, 30 (1984), 62–79.
- 34 Hor. *Epist.* 2.1.18ff.
- 35 Vida, *De Arte Poetica*, 1.170f., 2.541ff.; Scaliger, *Poetices Libri septem* 4.5, 5.3, cited from F. M. Padelford, *Select Translations from Scaliger's Poetics* (New York, 1905), pp. 37, 73–81.
- 36 Cited from Nicoll, *Chapman's Homer*, 2.302.
- 37 Ibid.
- 38 *Homer his Odyssey* translated [ . . . ] by John Ogilby (London, 1665), p. 247: 'But now he lay in a dejected state, / Upon a dunghill just before the Gate, / That Mules, and Steeds congested with their Dung; / Which Swains on the improving pasturage flung. / There lay poor Argus, full of Ticks.'
- 39 *Homer's Odyssey* translated [ . . . ] by Tho. Hobbes, 2nd edn (London, 1677), p. 209: 'But all the while his Master was away, / The Servants of his keeping took no care, / But on the Dung before the Door he lay, / Which there was heap'd to manure Fields and Leas, / From many Mules and Cattle fahn away. / There lay the old Dog Argus full of Fleas.'
- 40 *Homer's Iliad and Odyssey* translated [ . . . ] by Alexander Pope (London, 1715), cited from J. Butt (ed.), *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, vol. 10: *The Odyssey of Homer. Books XIII–XXII*, ed. M. Mack *et al.* (London – New Haven, 1967), pp. 148–49.
- 41 Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (Paris, 1688) 1.29, 31, 32; cited from H. R. Jauss (ed.) (Munich, 1964), pp. 172–3. Future citations from this edition are indicated in the text.
- 42 This view is expressed most explicitly by the Abbé (1.388f. = 123, 3.156 = 323), but the President never disputes it and accepts it e.g. at 3.280–1 = 442.
- 43 Cf. Perrault, *Parallèle*, ed. Jauss, pp. 25–33.
- 44 Thus the Abbé can say, 'Once more, Nature is always the same in general in all its productions; but historical periods are not always the same; and all other things being equal, it is an advantage for a historical period to have come after others' (2.280 = 250).
- 45 Cf. Perrault, *Parallèle*, ed. Jauss, p. 9.
- 46 3.98 = 308.
- 47 *The Spectator*, 160 (3 September 1711), ed. D. F. Bond (5 vols, Oxford, 1965).
- 48 James Thomson, *The Poetical Works* (London, 1862), 2.175–82; cited from G. Buchdahl, *The Image of Newton and Locke in the Age of Reason* (London/New York, 1961), pp. 53, 56.
- 49 E.g., William Duff, *An Essay on Original Genius* (London, 1767), pp. 91ff., 124ff.; Alexander Gerard, *An Essay on Genius* (London, 1774), pp. 318ff.
- 50 Pope, 'An Essay on Criticism', 1.89, 68–71.
- 51 N. Ault (ed.), *The Prose Works of Alexander Pope. Vol. I: The Earlier Works, 1711–1720* (Oxford, 1936), pp. 223–4. Subsequent citations will be indicated in the text.
- 52 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 46.
- 53 On the rape of the reader in classical theories of the sublime, cf. my 'Sublime

- degli Antichi, Sublime dei Moderni', *Studi di estetica*, 12 (1984), 113–29.
- 54 Pope, *Poems*, ed. Butt, vol. 10.
- 55 On *Iliad* 14.21–8; cited from B. A. Goldgar (ed.), *Literary Criticism of Alexander Pope* (Lincoln, Nebraska, 1965), pp. 141–2.
- 56 Robert Wood, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (London [1775] = Washington, DC, 1973), pp. v–vi. Subsequent citations will be indicated in the text. On Wood see especially the humane and erudite discussion in David Constantine, *Early Greek Travellers and the Hellenic Ideal* (Cambridge, 1984), pp. 66–84.
- 57 Giambattista Vico, *Principj di Scienza Nuova* (Naples, 1744). *Libro Terzo: Della scoperta del vero Omero. Sezione seconda: Scoperta del vero Omero. Capitolo secondo: I poemi di Omero si trovano due grandi tesori del diritto naturale delle genti di Grecia*. Vico is cited from the edition of F. Nicolini (Rome-Bari, 1978).
- 58 Cf. Simonsuuri, *Homer's Original Genius*, 99ff.
- 59 See e.g. René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950. Volume I: The Later Eighteenth Century* (New Haven/London, 1955), p. 126.
- 60 Duff, *Essay on Original Genius*, p. 260.
- 61 E. de Selincourt (ed.), *The Poetical Works of William Wordsworth* 2nd edn. (Oxford, 1952), 2.390. Cf. also 2.386: 'The principal object, then, proposed in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible in a selection of language really used by men, and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual aspect [. . .] Humble and rustic life was generally chosen, because, in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language.' Subsequent citations from this edition will be indicated in the text.
- 62 *The Odyssey of Homer* translated [. . .] by the late William Cowper, 2nd edn. (London, 1802), 2.125: 'Forlorn he lay, / A poor unheeded cast-off, on the ground, / Where mules and oxen had before the gate / Much ordure left, with which Ulysses' hinds / Should, in due time, manure his spacious fields. / There lay, by vermin worried to the bone / The wretched Argus.'

## الفصل الرابع

- 1 See further, in addition to the chapters flanking this one, K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius: Eighteenth-century Notions of the Early Greek Epic (1688–1798)* (Cambridge, 1979), and for Germany, Günter Peters, *Der zerrissene Engel: Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert* (Stuttgart, 1982) and Wendelin Schmidt-Dengler, *Genius: Zur Wirkungsgeschichte antiker*



- Mythologeme in der Goethezeit* (München, 1978). For early eighteenth-century views on the originality of the divine poetry of Cowley and his successors, see chapter 1 of Patricia Phillips, *The Adventurous Muse: Theories of Originality in English Poetics 1650–1760* (Uppsala, 1984).
- 2 *A Dictionary of the English Language* (London, 1755), sig. b2<sup>v</sup>.
  - 3 *The Spectator* is quoted from the edition of D. F. Bond (5 vols, Oxford, 1965).
  - 4 Quoted from Brian Vickers (ed.), *Shakespeare: The Critical Heritage 1623–1801* (6 vols, London and Boston, 1974–81), vol. ii, p. 215.
  - 5 *An Epistle to Mr Southerne*, Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. ii, p. 265.
  - 6 Maurice Morgann, *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (London, 1777), p. 71.
  - 7 Pope, *An Essay on Criticism* (London, 1711), lines 152–5.
  - 8 Johnson, 'Dryden', *Lives of the English Poets* (1779–81, repr., 2 vols, London, 1906), vol. i, p. 305; T. Warton, *Observations on the Faerie Queene* (London, 1754), quoted from 2nd edn (2 vols, London, 1762) vol. ii, p. 111.
  - 9 Dryden, 'Letter to John Dennis', *Of Dramatic Poesy and other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols, London, 1962), vol. ii, p. 178.
  - 10 J. Dennis, *An Essay upon the Genius and Writings of Shakespeare* (1712), Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. ii, p. 283; C. Gildon, *The Complete Art of Poetry* (1718), Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. ii, pp. 322–3.
  - 11 Dryden, *Of Dramatic Poesy*, ed. Watson, vol. i, p. 70; *Discourse concerning Satire*, in Dryden, *Of Dramatic Poesy*, ed. Watson, vol. ii, p. 74.
  - 12 Dryden, *Of Dramatic Poesy*, ed. Watson, vol. i, p. 231. The word 'force', with its suggestions of superhuman strength and perhaps of a divine force that takes over the poet, frequently recurs in discussions of Shakespeare's original genius.
  - 13 F. R. Leavis, 'Antony and Cleopatra and All for Love', in *The Living Principle: 'English' as a Discipline of Thought* (London, 1975), p. 146.
  - 14 T. S. Eliot, 'Dryden the Dramatist', *The Listener* (22 April 1931), p. 681.
  - 15 *The Complete Works of William Hazlitt*, ed. P. P. Howe (21 vols, London, 1930–4), vol. iv, p. 229.
  - 16 Jonathan Bate, *Shakespeare and the English Romantic Imagination* (Oxford, 1986).
  - 17 *Verses Humbly Address'd to Sir Thomas Hanmer. On his Edition of Shakespear's Works* (1743), 2nd edn (1744), lines 101–4, quoted from Roger Lonsdale (ed.), *The Poems of Gray, Collins, and Goldsmith* (London, 1969).
  - 18 Joseph Warton, *The Enthusiast*, lines 168–75, in Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. iii, p. 121.
  - 19 Akenside, *The Pleasures of Imagination* (1744), bk iii, lines 380–5, quoted from *The Poetical Works of Mark Akenside* (London, 1845).
  - 20 *A Midsummer Night's Dream*, V. i. 12–17. Shakespeare is quoted from the New Arden edition.
  - 21 J. G. Cooper, *Letters concerning Taste* (London, 1755), p. 101. I owe this reference to Jeremy Maule.
  - 22 J. G. Cooper, *The Tomb of Shakspeare*, lines 39, 44, 56, in Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. iv, p. 179.
  - 23 'Its success was complete. The voice of every critic was loud in its praise; and before the Second Book appeared (in 1774), four editions of the First had been dispersed throughout the kingdom': Alexander Dyce, in his 'Memoir of



- Beattie' in *The Poetical Works of James Beattie* (London, n. d.; I quote the poem from this, the Aldine edition). The influence of *The Minstrel* on the Gothic is apparent from its frequent contributions to Mrs Radcliffe's chapter epigraphs in *The Mysteries of Udolpho* (1794) and to the language of Wordsworth's early poem, *The Vale of Esthwaith* (1787).
- 24 R. Hurd, *Letters on Chivalry and Romance* (London, 1762), letter vi, pp. 50–1. The quotation is from *The Tempest* V. i. 41ff.
  - 25 Dryden seems to prefigure this identification in the prologue to *The Enchanted Island* (1670, his and Davenant's adaptation of *The Tempest*): 'But Shakespeare's magic could not copied be, / Within that circle none durst walk but he' (Dryden, *Of Dramatic Poesy*, ed. Watson, vol. i, p. 136).
  - 26 Hurd, 'Notes on the Art of Poetry', in Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. iii, p. 364.
  - 27 Akenside's 'Ballance' appeared in *The Museum*, 6 December 1746, and the anonymous 'Scale' in *The Literary Magazine*, 3 January 1758, and *The London Chronicle*, 4–7 February 1758; both are reproduced in Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. iii, pp. 186–90, vol. iv, pp. 326–7.
  - 28 *The Discourses of Sir Joshua Reynolds* (London, repr. 1907), Discourse vi (1774) p. 89.
  - 29 James Boswell, *The Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson* (London, 1785), entry for Thursday, 30th September.
  - 30 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759), pp. 36–7. Subsequent page references given in text.
  - 31 S. T. Coleridge, *Shakespearean Criticism*, ed. T. M. Raysor, 2nd edn (2 vols, London, 1960), vol. i, p. 198.
  - 32 For 'genial spirits' see Milton, *Samson Agonistes*, line 594, Wordsworth, 'Tintern Abbey', line 113, Coleridge, 'Dejection: an Ode', line 39; the essays 'On the Principles of Genial Criticism Concerning the Fine Arts' are repr. in S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. John Shawcross (2 vols, Oxford, 1907).
  - 33 *An Essay on Taste* (London, 1759), p. 173. For an eighteenth-century reader, the phrase 'comprehensiveness of imagination' might well have suggested Dryden's famous remark, reiterated in Johnson's Preface, that 'of all modern, and perhaps ancient poets' Shakespeare 'had the largest and most comprehensive soul' (Dryden, *Of Dramatic Poesy*, ed. Watson, vol. i, p. 67).
  - 34 See Thomas McFarland, 'The Origin and Significance of Coleridge's Theory of Secondary Imagination', in *New Perspectives on Coleridge and Wordsworth*, ed. Geoffrey Hartman (New York, 1972), repr. in McFarland, *Originality and Imagination* (Baltimore, 1985), and James Engell, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge, Mass., 1981), pp. 119–28.
  - 35 Engell, *The Creative Imagination*, p. 128.
  - 36 Alexander Gerard, *An Essay on Genius* (London, 1774), p. 8.
  - 37 Gerard acknowledges his debt to a similar account of Mistress Quickly's associations in Lord Kames's *Elements of Criticism* (Edinburgh, 1762).
  - 38 William Duff, *An Essay on Original Genius* (London, 1767), p. 141.
  - 39 For 'Le je ne sais quoi', see M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953, repr. 1971), pp. 193–5.
  - 40 Coleridge, *Shakespearean Criticism*, vol. i, pp. 194–5.

- 41 Young, *Conjectures*, pp. 31–2.
- 42 *Biographia Literaria*, ed. James Engell and W. Jackson Bate (2 vols, Princeton, 1983), vol. i, p. 60 n.
- 43 Hurd, Q. *Horatii Flacci Epistolae ad Pisones, et Augustum* [. . .] *to which are added Critical Dissertations* (1751), quoted from 5th edn (3 vols, London, 1776), vol. iii, pp. 18–19.
- 44 McFarland, 'The Originality Paradox', in *Originality and Imagination*, p. 5.

## الفصل الخامس

- 1 *The Spectator*, 160 (3 September 1711), ed. D. F. Bond (5 vols, Oxford, 1965).
- 2 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759), p. 36.
- 3 See T. J. Reed, 'Theatre, Enlightenment and Nation. A German Problem', *Forum for Modern Language Studies*, XIV (1978), 143–64, and W. H. Bruford, *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany* (London, 1950).
- 4 References to Goethe's writings are by volume and page number in the *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, ed. E. Beutler (24 vols, Zürich, 1948–64). All translations are my own.
- 5 When recreating in *Dichtung und Wahrheit* book 9 the first impact which Strasbourg cathedral had on him, Goethe noticeably goes out of his way to remedy this shortcoming, devoting two pages to an analysis of the articulation of the West Front (X 420–3).
- 6 See the splendid discussion of this poem in Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945* (2 vols, Darmstadt, 1985), vol. 1, pp. 202–54.
- 7 This is reflected in the 'we' which Goethe repeatedly uses in *Dichtung und Wahrheit* when portraying the situation of writers in his youth, expressing with hindsight a solidarity with his fellow-countrymen precisely where we might have expected a claim to exceptional individuality. By this apparently trivial stylistic device, Goethe intimates that his nation's cultural backwardness and the peculiar energy of his youthful inspiration had common roots.
- 8 See Erich Heller, *The Disinherited Mind* (Cambridge, 1952).
- 9 See H. B. Nisbet, *Goethe and the Scientific Tradition* (London, 1972).
- 10 For an examination of these issues in connection with Goethe's *Faust*, see M. Beddow, *'Faust I': A Critical Guide* (London, 1986).
- 11 See T. J. Reed, 'Goethe and Happiness' in E. M. Wilkinson (ed.), *Goethe Revisited* (London, 1981).
- 12 By Professor Glenn Most in the course of the conference at which the original version of this chapter was given as a paper.



## الفصل السادس

- 1 This aspect of Romanticism has been much discussed over the years. See for example H. G. Schenk, *The Mind of the European Romantics: An Essay in Cultural History* (London, 1966); M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism* (New York, 1971); and for a recent dissenting view, Marilyn Butler, 'Nymphs and Nympholepsy: The Visionary Woman and the Romantic Poet', in *Studien zur Englischen Romantik*, I (1985), 11–31.
- 2 Annotation to p. 111 of his copy of Sir Joshua Reynolds's *Discourses*. It would be possible to cite Blake on the other side, as one of the Romantics most aware of the dangers of emptying meaning into universality. Also from the *Discourses*' annotation we have: 'To Generalize is to be an Idiot. To particularize is the Alone Distinction of Merit'; or 'Distinct General Form Cannot Exist. Distinctness is Particular, Not General.' These are notes to p. xcvi and p. 74 respectively; all are in the form given in Geoffrey Keynes (ed.), *Blake: Complete Writings*, rev. edn (London, 1966).
- 3 All translations from Jean Paul Richter are from Kathleen Wheeler (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe* (Cambridge, 1984) – hereafter Wheeler. Where it is a question of close reading I have included the German in the note locating the quotation. The edition quoted is the revised *Vorschule der Aesthetik* (Stuttgart and Tübingen, 1813) – hereafter 1813. It should be noted that Wheeler's bibliographical information on p. 162 needs clarification – the revised text is (more humbly?) the *Vorschule*, and not *Vorlesungen*, as she arguably implies. The paragraph quoted here is from Wheeler p. 172. Significant to the close reading might be: '*Dieser Weltgeist des Genius beseelt, wie jeder Geist, alle Glieder eines werks, ohne eine einzelnes zu bewohnen. [. . .] So-bald nur eine Sonne dasteht, so zieht sie mit einen Stifchen so gut die Zeit als mite einem Obeliskus. Dies ist der Geist, der nie Bewiese gibt, nur sich und seine Anschauung und dann vertrauet auf den verwandten, und herunter sieht auf den feindselig geschaffnen.*' 1813, pp. 85–6.
- 4 Wheeler, pp. 173–4. Significant to the close reading might be: '*Wenn hingegen der Genius uns über die Schlachtfelder des Lebens führt: so sehen wir so frei hinüber, als wenn der Ruhm oder die Vaterlandsliebe vorausginge mit den zurückflatternden Fahnen; und neben ihn gewinnt die Dürstigkeit wie vor einen Paar Liebenden eine arkadische Gestalt. Ueberall macht er das Leben frei und den Tod schön. [. . .] Auf diese Weise versohnet, ja vermählt er – wie die Liebe und die Jugend – das unbehülfliche Leben mit dem ätherischen Sinn, so wie am Ufer eines stillen Wassers der aussere und der abgespiegelte Baum aus Einer Wurzel nach zwei himmeln zu wachsen scheinen.*' 1813, pp. 91–2.
- 5 Letter to Richard Woodhouse, 27 October, 1818. Keats is picking up the same question of the 'genus irritabile' which exercises Coleridge in the quotation on p. 123 below.



- 6 Letter to George and Thomas Keats, 21 December, 1817.
- 7 This possible history is suggested by the likes of George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich* (New York, 1964), and receives its classic fictional treatment in Thomas Mann's *Doktor Faustus* (1947).
- 8 From *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, rev. edn (London, 1969), II.105 – hereafter *Biographia*. One might compare, for the same commonplace as Wordsworth's, Byron, *Prophecy of Dante*, Canto IV, the opening lines: 'Many are poets who have never penn'd / Their inspiration.' From *Lord Byron: The Complete Poetical Works*, ed. J. J. McGann (Oxford, 1980), IV.234 – hereafter McGann.
- 9 Wheeler, p. 167. There is no italicization in the 1813 text. Mentioned in the close reading: 'Unsere Zeit schenkt mir jeden Krieg mit dieser Sünde gegen den heilige Geist. Wie vertheilen nicht Shakespeare, Schiller u. a. alle einzelne Kräfte an einzelne Charactere, und wie müssen sie nicht oft auf Einer Seite wissig, scharfsinnig, verständig, vernunftend, feurig, gelehrt, und alles sehn, noch dazu bloss, damit der Glanz dieser Kräfte nur wie Juwelen spiele, nicht wie Licht-Endchen der Nothdurst erhelle? – Nur das einseitige Talent gibt wie eine Klaviersaite unter dem hammerschlage Einen Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfen-Saite; eine und dieselbe spielt sich selber zu mannichfachem Tönen vor dem mannichfachem Unwehen. In Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte.' 1813. pp. 65–6.
- 10 *Biographia*, chapter II, I.30.
- 11 *Biographia*, II.14–15.
- 12 *Biographia*, II.15–16.
- 13 Nietzsche, *Die frohliche Wissenschaft*, I. My translation.
- 14 *Prometheus*, II.52–7. McGann, IV.32–33.
- 15 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759).
- 16 *Childe Harold*, III.89.6 – 'All is concentered in a life intense.' McGann, II.109.
- 17 Preface to *Julian and Maddalo*. Text from *Shelley: Selected Poetry and Prose*, ed. K. N. Cameron (New York, 1965), p. 154.
- 18 *Biographia*, II.14.
- 19 *Biographia*, II.16.
- 20 *Biographia*, I.21.
- 21 *Biographia*, I.24.
- 22 Wheeler, p. 168.
- 23 Letter of June, 1814. Text from *Biographia*, II.268.
- 24 From B. M. Egerton MS 2800, f24, as printed by T. M. Raysor (ed.), *Coleridge's Shakespearean Criticism* (London, 1930), p. 223. The quotations following n. 25 are from the same lecture note.
- 25 Coleridge, *The Friend* (1818), II.4.

## الفصل السابع

- 1 *Nietzsche contra Wagner*, in *The Portable Nietzsche*, trans. Walter Kaufmann (New York, 1954), p. 674.
- 2 See Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner, Sein Leben, Sein Werk, Sein Jahrhundert* (Munich, 1980), pp. 749–54, where he claims that Nietzsche's discovery of the correspondence between Wagner and Dr Eiser was the 'fatal wound', and the real cause of the break between them. His argument is not convincing.
- 3 *The Birth of Tragedy*, trans. Walter Kaufmann (New York, 1967), p. 50.
- 4 *Ibid.*, p. 50.
- 5 *Ibid.*, p. 22.
- 6 *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (London, 1968), p. 435.
- 7 *The Birth of Tragedy*, p. 88.
- 8 *Human, All Too Human*, trans. Marion Faber, with Stephen Lehmann (Lincoln and London, 1984), p. 108.
- 9 *Ibid.*, p. 108.
- 10 *Ibid.*, p. 108.
- 11 *Ibid.*, p. 113.
- 12 *Ibid.*, p. 145.
- 13 *Ibid.*, p. 144.
- 14 *Ibid.*, p. 144.
- 15 *Ibid.*, pp. 148–9.
- 16 See *Beyond Good and Evil*, trans. Walter Kaufmann (New York, 1966), pp. 233–4.
- 17 *The Will to Power*, p. 513.
- 18 Erich Heller, *Thomas Mann, The Ironic German* (Cambridge, 1981), p. 135.
- 19 *Human, All Too Human*, p. 103.
- 20 *Beyond Good and Evil*, p. 9.
- 21 *Daybreak*, trans. R. J. Hollingdale (Cambridge, 1982), pp. 220–1.
- 22 *The Will to Power*, pp. 466–7.
- 23 *Twilight of the Idols*, in *The Portable Nietzsche*, p. 539.

## الفصل الثامن

The following works are referred to by initials only with page numbers in the text:

- AR = Paul de Man, *Allegories of Reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven, 1979).
- BI = de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd edn, revised & expanded (London, 1983).
- KS = Kant: *Selections*, ed. Theodore M. Greene (New York, 1957).
- PMK = de Man, 'Phenomenality and Materiality in Kant', in Gary Shapiro and Alan Sica (eds), *Hermeneutics: Questions and Prospects* (Amherst, 1984), pp. 121–44.
- RR = de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York, 1984).
- RT = de Man, *The Resistance To Theory* (Minneapolis, 1986).

SS = de Man, 'Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*', *Critical Inquiry*, VIII (1982), 761-75.

- 1 See details under SS, above. De Man takes up some connected lines of argument in his essay 'Hegel on the Sublime', in Mark Krupnick (ed.), *Displacement: Derrida and After* (Bloomington, Ind., 1983), pp. 139-53.
- 2 Details under PMK, above. For a discussion of related topics in Kant, see de Man, 'The Epistemology of Metaphor', *Critical Inquiry*, V (1978), 13-30.
- 3 See G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, trans. T. W. Knox (Oxford, 1975).
- 4 S. T. Coleridge, *The Statesman's Manual* (New York, 1875), p. 438. Cited by de Man, *BI*, p. 192.
- 5 See Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, trans. A. Sheridan-Smith (London, 1977).
- 6 M. H. Abrams, 'Structure and Style in the Greater Romantic Lyric', in F. W. Hillis and H. Bloom (eds), *From Sensibility To Romanticism* (New York, 1965), pp. 530-59.
- 7 *Ibid.*, p. 551.
- 8 Earl Wasserman, 'The English Romantics: the Grounds of Knowledge', *Essays in Romanticism*, IV (1964). Cited in *BI*, p. 194.
- 9 Abrams, 'Structure and Style', p. 536.
- 10 See W. K. Wimsatt, 'The Structure of Romantic Nature Imagery', in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, Ky., 1954).
- 11 *Ibid.*, p. 110.
- 12 W. K. Wimsatt, 'Battering The Object: the Ontological Approach', in M. Bradbury and D. Palmer (eds), *Contemporary Criticism* (London, 1970).
- 13 See Wimsatt, *The Verbal Icon*.
- 14 T. S. Eliot, 'The Metaphysical Poets', in *Selected Essays* (London, 1964), pp. 241-50.
- 15 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. G. Barden and J. Cumming (New York, 1975).
- 16 F. R. Leavis, 'Literary Criticism and Philosophy' (reply to René Wellek) *Scrutiny*, VI (1937), 59-70.
- 17 See for instance de Man, 'Hypogram and Inscription' (on Riffaterre's poetics), in *RT*, pp. 27-53.
- 18 At this point de Man refers principally to the following texts of Nietzsche: *On The Genealogy of Morals*, trans. Walter Kaufmann (New York, 1967); *The Will To Power*, trans. Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York, 1967); also his early lectures on rhetoric, translated by Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy in *Poétique*, V (1971).
- 19 *Kant: Selections*, ed. Theodore M. Greene (details under KS above). I have cited this text as a readily available source for comparative reading in the three *Critiques*. See also principally the *Critique of Judgment*, trans. J. H. Bernard (New York, 1951).
- 20 On the role of metaphor, fictions and analogies in Kant, see also J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading* (New York, 1986).
- 21 Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann* (Paris, 1954). De Man gives his own translation of the passages from pp. 82-8.



- 22 See especially T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton (London, 1973) and the essays collected in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (London, 1967).
- 23 Paul de Man, 'Aesthetic Formalization in Kleist', in *RR*, pp. 263–90. De Man provides his own translation of passages from Kleist's 'Essay on the Puppet Theatre'. There is a version by Eugene Jolas in *Partisan Review*, XIV (1947), 67–72.
- 24 Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man, in a series of letters*, trans. E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford, 1967), p. 300. Cited by de Man, *RR*, p. 263.

## الفصل التاسع

- 1 From the Abbess Hildegard's *Scivias*, translated by Christopher Page and quoted on the sleeve to the Gothic Voices recording of *Sequences and Hymns of the Abbess Hildegard* (Hyperion A66039).
- 2 Letter to Alessandro Striggio, 9th December 1616 in D. Arnold and N. Fortune, (eds) *The Monteverdi Companion*, (London, 1968), p. 42.
- 3 Letter to Haydn, 1st September 1785, quoted in S. Morgenstern, *Composers on Music* (London, 1958).
- 4 M. Hamburger, *Beethoven: Letters, Journals and Conversations*, 2nd paperback edn (London, 1984) pp. 124, 195.
- 5 Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol* (2 vols, Princeton, 1956–73).
- 6 Hamburger, *Beethoven*, p. 89.
- 7 Ibid., pp. 89–90.
- 8 On 'alternative futures' in Beethoven's music see David B. Greene, *Temporal Processes in Beethoven's Music*, (New York, 1982).
- 9 Quoted by Phillip Frank in *Einstein, His Life and Times* (London, 1948).
- 10 Hamburger, *Beethoven*, pp. 174–5.
- 11 *Dichtung und Wahrheit*, part IV, book 20 = *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, ed. E. Beutler (24 vols, Zurich, 1948–64), vol. X, pp. 842, 839–40.
- 12 Rollo May, *Love and Will* (New York, 1969) p. 131. See also pp. 121–77.
- 13 Hamburger, *Beethoven*, pp. 90–1.
- 14 Robert Duncan, *The Truth and the Life of Myth* (New York, 1968), p. 24.
- 15 William H. Gass, *The Habitations of the World* (New York, 1985).
- 16 See H. C. Robbins Landon, *Beethoven, a Documentary Study* (London, 1970), p. 392.
- 17 Hamburger, *Beethoven*, pp. 269–70.
- 18 Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, quoted by Hardin Craig in *The Enchanted Glass* (Oxford, 1952), p. 113.
- 19 My recent book, *The Masks of Orpheus* (Manchester, 1987), published after the writing of this essay, deals in greater detail with the Orphic aspects of the theme.

## الفصل العاشر

- 1 A translation of Euler's paper is in J. R. Newman, *The World of Mathematics* (4 vols, London, 1960) vol. i, pp. 570–80.
- 2 See W. K. Bühler, *Gauss, A Biographical Study* (Berlin, 1980), ch. 9.
- 3 Pope's couplet was 'Intended for Sir I. Newton'.
- 4 A. N. Whitehead and B. Russell, *Principia mathematica* (3 vols, Cambridge, 1913). A second edition differing considerably, 1927. A paperback of the first 56 chapters of the second edition. 1962.
- 5 This paradox, the pseudomenos, is described by Aristotle. It is better known in the less extreme form of the Epimenides, when St Paul, *Epistle to Titus* I.12–13 warns Titus about the Cretans: 'One of themselves, even a prophet of their own, said, The Cretians are always liars, evil beasts, slow bellies. This witness is true. Wherefore rebuke them sharply; that they may be sound in the faith.'

## الفصل الحادي عشر

- 1 The quotation continues: 'Il faut demeurer entre les deux, tout près de la folie quand on rêve, tout près de la raison quand on écrit.' ('We should stay between the two, close to madness when we dream, close to reason when we write'.) A. Gide, *Journal for September 1894* in *Oeuvres Complètes d'André Gide*, ed. L. Martin-Chauffier (Paris, 1932), vol. I, p. 518.
- 2 Seneca, *De tranquillitate animi*, 17. 10.
- 3 R. Burton, *The Anatomy of Melancholy* (London, 1621) vol. I, pp. 128–9.
- 4 J. Dryden, *Absalom and Achitophel*, lines 163–4.
- 5 Pascal, *Pensées sur la Vérité de la Religion Chrétienne*, ed. Jacques Chevalier (Paris, 1925), vol. I, p. 170.
- 6 Lamartine, quoted in W. Lange-Eichbaum, *Genie, Irrsinn und Ruhm*, 6th edn (Munich, 1967), p. 220.
- 7 J. D. E. Esquirol, *Des Maladies Mentales* (Paris, 1838), vol. I, p. 41.
- 8 C. Lamb, 'On the Sanity of True Genius' in *Last Essays of Elia* (London, 1823).
- 9 D. Diderot, *Oeuvres Complètes de Diderot*, eds. J. Assezat and M. Tourneux (Paris, 1875–9) vol. XIX, p. 87.
- 10 Ibid., vol. XI, p. 125. For a full discussion of 'Diderot's Conception of Genius' see the article of that name by Herbert Dieckmann, *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), 152–82, to which the author is indebted.
- 11 D. Diderot, *Le Neveu de Rameau* (Paris, 1891), p. 37. Text translated by me.
- 12 R. Porter, *A Social History of Madness* (London, 1987), p. 63.
- 13 G. Becker, *The Mad Genius Controversy* (Beverly Hills, 1978), p. 127. This is a useful source book of ideas.
- 14 W. Griesinger, quoted by R. Arndt, *Psychiatrie* (Vienna, 1883). It is not completely clear whether the word *Blödsinniger* here should be translated as idiot or madman. It matters little in this context.
- 15 J. Moreau (de Tours), 'Argument' to *La Psychologie Morbide ou de l'Influence des*



*Néropathies sur le dynamisme intellectuel* (Paris, 1859).

- 16 C. Lombroso, *Genio e follia*, anonymous English translation, *The Man of Genius* (London, 1891), made from 5th edn (retitled *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* (Turin, 1888), pp. 333, 361 and Preface v, vi.
- 17 H. Maudsley, *The Pathology of Mind* (London, 1867), p. 297.
- 18 F. Galton, *Hereditary Genius*, 2nd edn (London, 1892), p. 33.
- 19 Ibid., p. ix.
- 20 Ibid., p. x.
- 21 Porter, *Social History of Madness*, p. 81.
- 22 E. Kretschmer, *Geniale Menschen*, translated by R. B. Cattell as *The Psychology of Men of Genius* (London, 1931), pp. 13, 17.
- 23 Ibid., p. 20.
- 24 B. Berenson, *The Decline of Art*, cited in the *Penguin Dictionary of Modern Quotations* (Harmondsworth, 1971), but with only this bare reference. I cannot trace this essay but the aphorism is too good to lose. Berenson expresses the same thought though less concisely in *Aesthetics and History* (London, 1950), p. 175: 'for genius as distinct from talent means creative reaction against spiritual as well as material environments and its unavoidable by-product is neurosis.'
- 25 M. Proust, *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs* (Paris, 1918), vol. III, p. 133, = vol. II, p. 223 of C. K. Scott Moncrieff's translation *Within a Budding Grove*, (London, 1924).
- 26 S. Butler, from *The Notebooks of Samuel Butler*, ed. H. F. Jones (London, 1918), p. 178.
- 27 S. Butler, *Samuel Butler's Notebooks: Selections*, eds. G. Keynes and B. Hill (London, 1951), p. 298.
- 28 J. Swift, *Thoughts on various subjects* in *The Works of Jonathan Swift*, ed. Thomas Roscoe, (London, 1841), vol. II, p. 304.
- 29 D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 46.
- 30 Lange-Eichbaum, *Genie, Irrsinn und Ruhm*. This is a very large source book.
- 31 H. Ellis, *A Study of British Genius* (London, 1904), p. 195.
- 32 C. M. Cox, *The Early Mental Traits of 300 Geniuses* in L. M. Terman (ed.), *Genetic Studies on Genius* (California, 1926). The quoted details are taken from Aubrey Lewis's 1961 article, 'Agents of Cultural Advance'. This article contains much of value on the subject and may be found more easily reprinted in A. Lewis, *The State of Psychiatry* (London, 1967), p. 246.
- 33 A. Juda, *Höchstbegabung. Ihre Erbverhältnisse sowie ihre Beziehungen zu Psychischen Anomalien* (Munich, 1953). A short version in English appeared in the *American Journal of Psychiatry*, 106, (1949), 296-309, from which comes the quotation.
- 34 J. L. Karlsson, 'Genetic Association of Giftedness and Creativity with Schizophrenia', *Hereditas*, 66 (1970), 177-82.
- 35 J. L. Karlsson, 'Inheritance of Schizophrenia', *Acta Psychiatrica Scandinavica*, Supplement 247 (1974), 81.
- 36 L. L. Heston, 'The Genetics of Schizophrenic and Schizoid Disease', *Science*, 167 (1970), 249-56.
- 37 N. C. Andreasen, 'Creativity and Mental Illness', *American Journal of Psychiatry*, 144 (1987), 1288-92.



- 38 E. Hare, 'Creativity and Mental Illness', *British Medical Journal*, 295 (1987), 1587-9.
- 39 S. Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, English version in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (London, 1963), vol. XVI, 376.
- 40 R. Fry, *The Artist and Psychoanalysis* (London, 1924), pp. 13 and 12.
- 41 S. Freud, *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood* in *Standard Edition*, vol. XI, pp. 63-81.
- 42 L. Trilling, 'Art and Neurosis' in *The Liberal Imagination* (New York, 1950), pp. 161, 165, 174, 169.
- 43 G. Pickering, *Creative Malady* (London, 1974), p. 309.
- 44 E. Slater, 'The Problems of Pathography', *Acta Psychiatrica Scandinavica*, Supplement 219 (1970), 209-15.
- 45 A. Alvarez, *The Savage God* (London, 1971), p. xiii.
- 46 N. Kessel, *Two Essays on Sylvia Plath*, Lectures to Whitworth Arts Society (Manchester, 1978).
- 47 Lange-Eichbaum, *Genie, Irrsinn und Ruhm*, pp. 117-21.
- 48 E. Hardwick, *Seduction and Betrayal. Women and Literature* (London, 1974), p. 94.
- 49 G. Flaubert, Letter to George Sand 1875, in *Oeuvres Complètes: Correspondence 1873-1876* (Paris, 1930), vol. VII, p. 280, my translation.
- 50 V. Woolf, *Orlando* (London, 1928), p. 189.
- 51 T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent' in *Selected Essays, 1917-32* (London, 1932), p. 18.

## الفصل الثاني عشر

- 1 Sigmund Freud, *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (London, 1963), vol. XVI, p. 376.
- 2 Freud, *Standard Edition*, vol. IX, p. 146.
- 3 Freud, *Standard Edition*, vol. XII, p. 219.
- 4 Freud, *Standard Edition*, vol. XII, p. 224.
- 5 C. G. Jung, *Psychology and Literature, Collected Works*, vol. 15 (London, 1966), pp. 89-90.
- 6 Ibid., p. 90.
- 7 Ibid., p. 103.
- 8 Ibid., p. 101.
- 9 Richard Wagner, *My Life* (London, 1911), vol. II, p. 603.
- 10 C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 17, p. 171.
- 11 Aaron Copland, *Music and Imagination* (Oxford, 1952), pp. 40-1.
- 12 C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 16 (London, 1954), p. 41.
- 13 Charles Rycroft, *Psychoanalysis Observed* (London, 1966), p. 22.
- 14 Richard B. Onians, *The Origins of European Thought*, 2nd edn (Cambridge 1954), p. 129, pp. 161-2.
- 15 Samuel Johnson, *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia*, in *Samuel Johnson*, ed. Donald Greene (Oxford, 1984), p. 387.

- 16 C. P. Snow, *The Search* (London, 1934), pp. 126–7.
- 17 Rudolf and Margot Wittkower, *Born under Saturn* (London, 1963), p. 94.
- 18 Francis Galton, *Hereditary Genius*, 2nd edn (London, 1892), p. x.
- 19 Quoted in Jacques Hadamard, *The Psychology of Invention in the Mathematical Field* (Princeton, 1945), p. 15.
- 20 Quoted in Rosamond E. M. Harding, *An Anatomy of Inspiration* (Cambridge, 1940), p. 15.
- 21 John Dryden, *Absalom and Achitophel*, 163–4.
- 22 Kay R. Jamison, 'Mood Disorders and Seasonal Patterns in top British Writers and Artists', unpublished data.
- 23 Graham Greene, *Ways of Escape* (Harmondsworth, 1981), p. 9.
- 24 Frank A. Manuel, *A Portrait of Isaac Newton* (Cambridge, Mass., 1968), p. 86.
- 25 See further, A. Storr, *The School of Genius* (London, 1988).





المحررة في سطور

بنيلوبى مري .

\* محاضرة بقسم الدراسات الكلاسية بجامعة وريك .

المؤلفون

مجموعة من الأساتذة والمحاضرين في جامعات إنجليزية وأمريكية مختلفة .

المترجم في سطور

محمد عبدالواحد محمد

\* من مواليد القاهرة .

\* تخرج في قسم الآثار بكلية آداب عين شمس ، ثم في المعهد العالي للتربية .

\* اشتغل بالتدريس ، ثم عمل في المجال الثقافي وبوجه خاص في مشروع الألف كتاب والنشر العلمي .



\* له مجموعة قصصية ، كما ترجم عدة أعمال كان آخرها «أساطير أفريقية» ، تحرير أولي باير ، كما أسهم في ترجمة وتحرير الموسوعة الذهبية للأطفال التي صدرت عن مؤسسة «سجل العرب» بالقاهرة .

\* له نشاط إذاعي ، كما نشرت له قصص مؤلفة ومترجمة ، ونشرت له مقالات عدة في بعض الصحف والمجلات الأدبية .

أزمة المياه في المنطقة العربية

الحقائق والبدائل الممكنة

تأليف : د. سامر مخيمر

خالد حجازي

## المراجع في سطور

د . عبدالغفار مكاوي .

\* من مواليد بلقاس ، محافظة الدقهلية ، جمهورية مصر العربية .  
\* دكتوراه في الفلسفة والأدب الألماني الحديث ، جامعة فرايبورج ١٩٦٢ .

\* يشارك في معظم المجلات الثقافية في مصر والوطن العربي منذ سنة ١٩٥١ ، واشترك في هيئة تحرير مجلتي «المجلة» و«الفكر المعاصر» في الستينيات والسبعينيات .

\* من أهم أعماله في الفلسفة : ألبير كامي ، محاولة لدراسة فكره الفلسفي ، مدرسة الحكمة ، لم الفلسفة ؟ ، نداء الحقيقة ، المنقذ - قراءة لقلب أفلاطون ، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، والحكماء السبعة .

\* ومن أهم أعماله في الأدب : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، البلد البعيد ، التعبيرية ، النور والفراشة ، هلدلين ، لحن الحرية والصمت ، ملحمة جلجامش ، وقصيدة وصورة (العدد ١١٩ من هذه السلسلة) .

\* نقل إلى العربية نصوصا فلسفية لأفلاطون وأرسطو ولاوتزو وليبنز وكانط وهيدجر وياسبرز ، ونصوصا مسرحية لجوته وبُشنر وبرشت وتانكريد دورست ، ونصوصا شعرية لكبار الشعراء الغربيين من سافو إلى جوته وهلدلين والمعاصرين .

\* له ثلاث مجموعات قصصية وعشرون مسرحية وست بكائيات على نفس عربية .

\* راجع عددا من الكتب من أهمها : بحوث فلسفية (لغتجشتين) ، والمعتقدات الدينية لدى الشعوب (العدد ١٧٣ من هذه السلسلة) وجوته والعالم العربي (العدد ١٩٤) .

\* سبق له التدريس بجامعات القاهرة وصنعاء وبرلين الحرة والكويت .

## صدر عن هذه السلسلة

- ١- الحضارة تأليف : د / حسين مؤنس يناير ١٩٧٨
- ٢- اتجاهات الشعر العربي المعاصر تأليف : د / إحسان عباس فبراير ١٩٧٨
- ٣- التفكير العلمي تأليف : د / فؤاد زكريا مارس ١٩٧٨
- ٤- الولايات المتحدة والمشرق العربي تأليف : / أحمد عبدالرحيم مصطفى أبريل ١٩٧٨
- ٥- العلم ومشكلات الإنسان المعاصر تأليف : د / زهير الكرمي مايو ١٩٧٨
- ٦- الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها تأليف : د / عزت حجازي يونيو ١٩٧٨
- ٧- الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية تأليف : / محمد عزيز شكري يوليو ١٩٧٨
- ٨- تراث الإسلام (الجزء الأول) ترجمة : د / زهير السهوري أغسطس ١٩٧٨  
تحقيق وتعليق : د / شاكر مصطفى  
مراجعة : د / فؤاد زكريا
- ٩- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة تأليف : د / نايف خرما سبتمبر ١٩٧٨
- ١٠- جمحا العربي تأليف : د / محمد رجب النجار أكتوبر ١٩٧٨
- ١١- تراث الإسلام (الجزء الثاني) د / حسين مؤنس نوفمبر ١٩٧٨  
د / إحسان العمدة  
ترجمة :  
مراجعة : د / فؤاد زكريا
- ١٢- تراث الإسلام (الجزء الثالث) د / حسين مؤنس ديسمبر ١٩٧٨  
د / إحسان العمدة  
ترجمة :  
مراجعة : د / فؤاد زكريا
- ١٣- الملاحة وعلوم البحار عند العرب تأليف : د / أنور عبدالعليم يناير ١٩٧٩
- ١٤- جمالية الفن العربي تأليف : د / عفيف بهنسي فبراير ١٩٧٩
- ١٥- الإنسان الحائر بين العلم والخرافة تأليف : د / عبدالمحسن صالح مارس ١٩٧٩
- ١٦- النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية تأليف : د / محمود عبدالفضيل أبريل ١٩٧٩
- ١٧- الكون والثقوب السوداء إعداد : رؤوف وصفي مايو ١٩٧٩  
مراجعة : زهير الكرمي
- ١٨- الكوميديا والتراجيديا ترجمة : د / علي أحمد محمود يونيو ١٩٧٩  
مراجعة : د / شوقي السكري  
د / علي الراعي
- ١٩- المخرج في المسرح المعاصر تأليف : / سعد أردش يوليو ١٩٧٩



- ٢٠- التفكير المستقيم والتفكير الأعوج
- ٢١- مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي
- ٢٢- البيئة ومشكلاتها
- ٢٣- الرق
- ٢٤- الإبداع في الفن والعلم
- ٢٥- المسرح في الوطن العربي
- ٢٦- مصر وفلسطين
- ٢٧- العلاج النفسي الحديث
- ٢٨- أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي
- ٢٩- العرب والتحدي
- ٣٠- العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة
- ٣١- الموشحات الأندلسية
- ٣٢- تكنولوجيا السلوك الإنساني
- ٣٣- الإنسان والثروات المعدنية
- ٣٤- قضايا أفريقية
- ٣٥- تحولات الفكر والسياسة
- في الشرق العربي (١٩٣٠-١٩٧٠)
- ٣٦- الحب في التراث العربي
- ٣٧- المساجد
- ٣٨- تكنولوجيا الطاقة البديلة
- ٣٩- ارتقاء الإنسان
- ٤٠- الرواية الروسية في القرن التاسع عشر
- ٤١- الشعر في السودان
- ٤٢- دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية
- ٤٣- الإسلام في الصين
- ٤٤- اتجاهات نظرية في علم الاجتماع
- ترجمة حسن سعيد الكرمي
- مراجعة : صدقي خطاب
- تأليف : د / محمد علي الفراء
- رشيد الحمد
- تأليف : د / محمد سعيد صباريني
- تأليف : د / عبدالسلام الترماني
- تأليف : د / حسن أحمد عيسى
- تأليف : د / علي الراعي
- تأليف : د / عواطف عبدالرحمن
- تأليف : د / عبدالستار ابراهيم
- ترجمة : شوقي جلال
- تأليف : د / محمد عمارة
- تأليف : د / عزت قرني
- تأليف : د / محمد زكريا عناني
- ترجمة : د / عبدالقادر يوسف
- مراجعة : د / رجا الدريني
- تأليف : د / محمد فتحي عوض الله
- تأليف : د / محمد عبدالغني سعودي
- تأليف : د / محمد جابر الأنصاري
- تأليف : د / محمد حسن عبدالله
- تأليف : د / حسين مؤنس
- تأليف : د / سعود يوسف عياش
- ترجمة : د / موفق شخاشيرو
- مراجعة : زهير الكرمي
- تأليف : د / مكارم الغمري
- تأليف : د / عبده بدوي
- تأليف : د / علي خليفة الكواري
- تأليف : فهمي هويدي
- تأليف : د / عبدالباسط عبدالمعطي
- أغسطس ١٩٧٩
- سبتمبر ١٩٧٩
- أكتوبر ١٩٧٩
- نوفمبر ١٩٧٩
- ديسمبر ١٩٧٩
- يناير ١٩٨٠
- فبراير ١٩٨٠
- مارس ١٩٨٠
- أبريل ١٩٨٠
- مايو ١٩٨٠
- يونيو ١٩٨٠
- يوليو ١٩٨٠
- أغسطس ١٩٨٠
- سبتمبر ١٩٨٠
- أكتوبر ١٩٨٠
- نوفمبر ١٩٨٠
- ديسمبر ١٩٨٠
- يناير ١٩٨١
- فبراير ١٩٨١
- مارس ١٩٨١
- أبريل ١٩٨١
- مايو ١٩٨١
- يونيو ١٩٨١
- يوليو ١٩٨١
- أغسطس ١٩٨١

٤٥- حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د / محمد رجب النجار	سبتمبر ١٩٨١
٤٦- دعوة إلى الموسيقى	تأليف : د / يوسف السيسي	أكتوبر ١٩٨١
٤٧- فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص	نوفمبر ١٩٨١ -
	مراجعة : سليم بسيسو	
٤٨- التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د / عبدالمحسن صالح	ديسمبر ١٩٨١
٤٩- صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ	يناير ١٩٨٢ -
٥٠- التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د / محمد عبدالسلام	فبراير ١٩٨٢ -
٥١- السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسان	مارس ١٩٨٢
٥٢- النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د / محمد الرميحي	أبريل ١٩٨٢
٥٣- البدائية	ترجمة : د / محمد عصفور	مايو ١٩٨٢
٥٤- الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د / جليل أبو الحب	يونيو ١٩٨٢ -
٥٥- العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال	يوليو ١٩٨٢
٥٦- الإدمان	تأليف : د / عادل الدمرداش	أغسطس ١٩٨٢
٥٧- البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية	تأليف : د / أسامة عبدالرحمن	سبتمبر ١٩٨٢
٥٨- الوجودية	ترجمة : د / إمام عبدالفتاح	أكتوبر ١٩٨٢
٥٩- العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د / انطونيوس كرم	نوفمبر ١٩٨٢
٦٠- الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د / عبدالوهاب المسيري	ديسمبر ١٩٨٢
٦١- الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د / عبدالوهاب المسيري	يناير ١٩٨٣
٦٢- حكمة الغرب	ترجمة : د / فؤاد زكريا	فبراير ١٩٨٣
٦٣- الإسلام والاقتصاد	تأليف : د / عبدالمهدي علي النجار	مارس ١٩٨٣
٦٤- صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	إبريل ١٩٨٣
٦٥- مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل	مايو ١٩٨٣
٦٦- الإسلام والشعر	تأليف : د / سامي مكّي العاني	يونيو ١٩٨٣
٦٧- بنو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي	يوليو ١٩٨٣
٦٨- الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د / محمد موفكو	أغسطس ١٩٨٣
٦٩- ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د / عبدالله العمر	سبتمبر ١٩٨٣
٧٠- نظريات التعلم (دراسة مقارنة)	ترجمة : د / علي حسين حجّاج	أكتوبر ١٩٨٣ -
القسم الأول	مراجعة : د / عطيه محمود هنا	
٧١- الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د / عبدالمالك خلف التميمي	نوفمبر ١٩٨٣ -
٧٢- حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د / فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٨٣ -

- ٧٣- التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي  
٧٤- مشاريع الاستيطان اليهودي  
٧٥- التصوير والحياة  
٧٦- الموت في الفكر الغربي
- ٧٧- الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا  
٧٨- قضايا التبعية الإعلامية والثقافية  
٧٩- مفاهيم قرآنية  
٨٠- الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)  
٨١- الأدب اليوغسلافي المعاصر  
٨٢- تشكيل العقل الحديث
- ٨٣- البيولوجيا ومصير الإنسان  
٨٤- المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية  
٨٥- دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية  
٨٦- الإنسان وعلم النفس  
٨٧- في تراثنا العربي الإسلامي  
٨٨- الميكروبات والإنسان
- ٨٩- الإسلام وحقوق الإنسان  
٩٠- الغرب والعالم (القسم الأول)
- ٩١- تربية اليسر وتحلف التنمية  
٩٢- عقول المستقبل  
٩٣- لغة الكيمياء عند الكائنات الحية  
٩٤- النظام الإعلامي الجديد
- تأليف : د / مجيد مسعود يناير ١٩٨٤  
تأليف : أمين عبدالله محمود فبراير ١٩٨٤  
تأليف : د / محمد نبهان سويلم مارس ١٩٨٤  
ترجمة : كامل يوسف حسين أبريل ١٩٨٤  
مراجعة : د / إمام عبدالفتاح  
تأليف : د / أحمد عثمان مايو ١٩٨٤  
تأليف : د / عواطف عبدالرحمن يونيو ١٩٨٤  
تأليف : د / محمد أحمد خلف الله يوليو ١٩٨٤  
تأليف : د / عبدالسلام الترماني أغسطس ١٩٨٤  
تأليف : د / جمال الدين سيد محمد سبتمبر ١٩٨٤  
ترجمة : شوقي جلال أكتوبر ١٩٨٤  
مراجعة : صدقي خطاب  
تأليف : د / سعيد الحفار نوفمبر ١٩٨٤  
تأليف : د / رمزي زكي ديسمبر ١٩٨٤  
تأليف : د / بدرية العوضي يناير ١٩٨٥
- تأليف : د / عبدالستار إبراهيم فبراير ١٩٨٥  
تأليف : د / توفيق الطويل مارس ١٩٨٥  
ترجمة : د / عزت شعلان أبريل ١٩٨٥  
مراجعة : د / عبدالرزاق العدواني  
د / سمير رضوان  
تأليف : د / محمد عماره مايو ١٩٨٥  
تأليف : كافين رايلي يونيو ١٩٨٥  
ترجمة : د / عبدالوهاب المسيري  
د / هدى حجازي  
مراجعة : د / فؤاد زكريا  
تأليف : د / عبدالعزيز الجلال يوليو ١٩٨٥  
ترجمة : د / لطفي فطيم أغسطس ١٩٨٥  
تأليف : د / أحمد مدحت إسلام سبتمبر ١٩٨٥  
تأليف : د / مصطفى المصمودي أكتوبر ١٩٨٥



- ٩٥ - تغير العالم تأليف : د / أنور عبد الملك نوفمبر ١٩٨٥
- ٩٦ - الصهيونية غير اليهودية تأليف : رجبنا الشريف ديسمبر ١٩٨٥
- ٩٧ - الغرب والعالم (القسم الثاني) ترجمة : أحمد عبدالله العزيز
- تأليف : كافين رايلي يناير ١٩٨٦
- ترجمة : } د / عبدالوهاب المسيري  
د / هدى حجازي
- مراجعة : د / فؤاد زكريا
- ٩٨ - قصة الأنثروبولوجيا تأليف : د / حسين فهميم فبراير ١٩٨٦
- ٩٩ - الأطفال مرآة المجتمع تأليف : د / محمد عماد الدين إسماعيل مارس ١٩٨٦
- ١٠٠ - الوراثة والإنسان تأليف : د / محمد علي الربيعي أبريل ١٩٨٦
- ١٠١ - الأدب في البرازيل تأليف : د / شاكرا مصطفى مايو ١٩٨٦
- ١٠٢ - الشخصية اليهودية الإسرائيلية تأليف : د / رشاد الشامي يونيو ١٩٨٦
- والروح العدوانية
- ١٠٣ - التنمية في دول مجلس التعاون تأليف : د / محمد توفيق صادق يوليو ١٩٨٦
- ١٠٤ - العالم الثالث وتحديات البقاء تأليف : جاك لوب أغسطس ١٩٨٦
- ترجمة : أحمد فؤاد بلع
- ١٠٥ - المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي تأليف : د / إبراهيم عبد الله غلوم سبتمبر ١٩٨٦
- ١٠٦ - «المثليون بالعقول» تأليف : هيربرت . أ . شيلر أكتوبر ١٩٨٦
- ترجمة : عبدالسلام رضوان
- ١٠٧ - الشركات عابرة القومية تأليف : د / محمد السيد سعيد نوفمبر ١٩٨٦
- ١٠٨ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني) ترجمة : د / علي حسين حجاج ديسمبر ١٩٨٦
- مراجعة : د / عطية محمود هنا
- ١٠٩ - العملية الإبداعية في فن التصوير تأليف : د / شاكرا عبد الحميد يناير ١٩٨٧
- ١١٠ - مفاهيم نقدية ترجمة : د / محمد عصفور فبراير ١٩٨٧
- ١١١ - قلق الموت تأليف : د / أحمد محمد عبد الخالق مارس ١٩٨٧
- ١١٢ - العلم والمشتغلون بالبحث العلمي تأليف : د / جون . ب . ديكنسون أبريل ١٩٨٧
- ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو
- ١١٣ - الفكر التربوي العربي الحديث تأليف : د / سعيد إسماعيل علي مايو ١٩٨٧
- ١١٤ - الرياضيات في حياتنا ترجمة : د / فاطمة عبد القادر الما يونيو ١٩٨٧

- ١١٥ - معالم على طريق تحديث الفكر العربي  
١١٦ - أدب أميركا اللاتينية  
قضايا ومشكلات ( القسم الأول )  
١١٧ - الأحزاب السياسية في العالم الثالث  
١١٨ - التاريخ النقدي للتخلف  
١١٩ - قصيدة وصورة  
١٢٠ - سيكولوجية اللعب  
١٢١ - الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم  
١٢٢ - أدب أميركا اللاتينية (القسم الثاني)  
١٢٣ - ثقافة الأطفال  
١٢٤ - مرض القلق  
١٢٥ - طبيعة الحياة  
١٢٦ - اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)  
١٢٧ - اقتصاديات الإسكان  
١٢٨ - المدينة الإسلامية  
١٢٩ - الموسيقى الأندلسية المغربية  
١٣٠ - التنبؤ الوراثي  
تأليف : د / معن زيادة  
تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو  
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد  
مراجعة : د / شاكر مصطفى  
تأليف : د / أسامة الغزالي حرب  
تأليف : د / رمزي زكي  
تأليف : د / عبدالغفار مكاي  
تأليف : د / سوزانا ميلر  
ترجمة : د / حسن عيسى  
مراجعة : د / محمد عماد الدين إسماعيل  
تأليف : د / رياض رمضان العلمي  
تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو  
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد  
مراجعة : د / شاكر مصطفى  
تأليف : د / هادي نعمان الهيتي  
تأليف : د / دافيد . ف . شيهان  
ترجمة : د / عزت شعلان  
مراجعة : د / أحمد عبدالعزيز سلامة  
تأليف : فرانسيس كريك  
ترجمة : د / أحمد مستجير  
مراجعة : د / عبد الحافظ حلمي  
تأليف : د / نايف خرما  
د / علي حججاج  
تأليف : د / إسماعيل إبراهيم درة  
تأليف : د / محمد عبدالستار عثمان  
تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل  
تأليف : د / زولت هارميناي  
ريتشارد هتون  
ترجمة : د / مصطفى إبراهيم فهمي  
مراجعة : د / مختار الظواهري  
يوليو ١٩٨٧  
أغسطس ١٩٨٧  
سبتمبر ١٩٨٧  
أكتوبر ١٩٨٧  
نوفمبر ١٩٨٧  
ديسمبر ١٩٨٧  
يناير ١٩٨٨  
فبراير ١٩٨٨  
مارس ١٩٨٨  
أبريل ١٩٨٨  
مايو ١٩٨٨  
يونيو ١٩٨٨  
يوليو ١٩٨٨  
أغسطس ١٩٨٨  
سبتمبر ١٩٨٨  
أكتوبر ١٩٨٨

١٣١ - مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام	تأليف : د / أحمد سليم سعيدان	نوفمبر ١٩٨٨
١٣٢ - أوروبا والتخلف في أفريقيا	تأليف : د / والتر رودني	ديسمبر ١٩٨٨
	ترجمة : د / أحمد القصير	
	مراجعة : د / إبراهيم عثمان	
١٣٣ - العالم المعاصر والصراعات الدولية	تأليف : د / عبد الخالق عبدالله	يناير ١٩٨٩
١٣٤ - العلم في منظوره الجديد	تأليف : روبرت م . اغروس جورج ن . ستانسيو	فبراير ١٩٨٩
	ترجمة : د / كمال خلايلي	
١٣٥ - العرب واليونسكو	تأليف : د / حسن نافعة	مارس ١٩٨٩
١٣٦ - اليابانيون	تأليف : إدوين رايشاور	أبريل ١٩٨٩
	ترجمة : ليلى الجبالي	
	مراجعة : شوقي جلال	
١٣٧ - الاتجاهات التعصبية	تأليف : د / معتز سيد عبدالله	مايو ١٩٨٩
١٣٨ - أدب الرحلات	تأليف : د / حسين فهميم	يونيو ١٩٨٩
١٣٩ - المسلمون والاستعمار الاوروبي لأفريقيا	تأليف : عبدالله عبدالرزاق ابراهيم	يوليو ١٩٨٩
١٤٠ - الانسان بين الجوهر والمظهر (نتملك أو نكون)	تأليف : إريك فروم	أغسطس ١٩٨٩
	ترجمة : سعد زهران	
	مراجعة : د / لطفي فطيم	
١٤١ - الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)	تأليف : د / أحمد عثمان	سبتمبر ١٩٨٩
١٤٢ - مستقبلنا المشترك	إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية	أكتوبر ١٩٨٩
	ترجمة : محمد كامل عارف	
	مراجعة : علي حسين حجاج	
١٤٣ - الريف في الرواية العربية	تأليف : د / محمد حسن عبدالله	نوفمبر ١٩٨٩
١٤٤ - الإبداع العام والخاص	تأليف : الكسندرو روشكا	ديسمبر ١٩٨٩
	ترجمة : د / غسان عبدالحفي أبو فخر	
١٤٥ - سيكولوجية اللغة والمرض العقلي	تأليف : د / جمعة سيد يوسف	يناير ١٩٩٠
١٤٦ - حياة الوعي الفني (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)	تأليف : غيورغي غانشف	فبراير ١٩٩٠
	ترجمة : د / نوفل نيوف	
	مراجعة : د / سعد مصلوح	
١٤٧ - الرأسالية تجدد نفسها	تأليف : د / فؤاد مُرسي	مارس ١٩٩٠



- ١٤٨ - علم الأحياء والأيدولوجيا والطبيعة البشرية  
تأليف : ستيفن روز وآخرين أبريل ١٩٩٠  
ترجمة : د / مصطفى إبراهيم فهمي  
مراجعة : د / محمد عصفور
- ١٤٩ - ماهية الحروب الصليبية  
تأليف : د / قاسم عبده قاسم مايو ١٩٩٠
- ١٥٠ - حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي  
(برنامج الأمم المتحدة للبيئة)  
ترجمة : عبد السلام رضوان يونيو ١٩٩٠
- ١٥١ - تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية  
تأليف : د / شوقي عبد القوي عثمان يوليو ١٩٨٩
- ١٥٢ - التلوث مشكلة العصر  
تأليف : د / أحمد مدحت إسلام أغسطس ١٩٩٠

(ظهر هذا العدد في أغسطس ١٩٩٠ ، وانقطعت السلسلة بسبب العدوان العراقي الغاشم على دولة الكويت ، ثم استؤنفت في شهر سبتمبر ١٩٩١ بالعدد ١٥٣)

- ١٥٣ - الكويت والتنمية الثقافية العربية  
تأليف : د / محمد حسن عبدالله سبتمبر ١٩٩١
- ١٥٤ - النقطة المتحولة : أربعون عاما في  
استكشاف المسرح  
تأليف : بيتر بروك أكتوبر ١٩٩١
- ١٥٥ - مؤثرات عربية وإسلامية في الادب الروسي  
ترجمة : فاروق عبدالقادر  
تأليف : د / مكارم الغمري نوفمبر ١٩٩١
- ١٥٦ - الفصامي : كيف نفهمه ونساعده ،  
دليل للأسرة والأصدقاء  
تأليف : سيلفانو آرتي ديسمبر ١٩٩١
- ١٥٧ - الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي  
ترجمة : د / عاطف أحمد يناير ١٩٩٢
- ١٥٨ - مستقبل النظام العربي بعد أزمة الخليج  
تأليف : د / محمد السيد سعيد فبراير ١٩٩٢
- ١٥٩ - فكرة الزمان عبر التاريخ  
ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز مارس ١٩٩٢
- ١٦٠ - ارتقاء القيم (دراسة نفسية)  
مراجعة : شوقي جلال
- ١٦١ - أمراض الفقر  
تأليف : د / شوقي جلال أبريل ١٩٩٢
- ( المشكلات الصحية في العالم الثالث )
- ١٦٢ - القومية في موسيقا القرن العشرين  
تأليف : د / عبد اللطيف محمد خليفة أبريل ١٩٩٢
- ١٦٣ - أسرار النوم  
تأليف : د / فيليب عطية مايو ١٩٩٢
- ١٦٤ - بلاغة الخطاب وعلم النص  
ترجمة : د / سمحة الخولي يونيو ١٩٩٢
- ١٦٥ - الفلسفة المعاصرة في أوربا  
تأليف : الكسندر بوريلي يوليو ١٩٩٢
- ترجمة : د / أحمد عبدالعزيز سلامة
- تأليف : د / صلاح فضل أغسطس ١٩٩٢
- تأليف : إ. م. بوشنسكي سبتمبر ١٩٩٢
- ترجمة : د / عزت قرني

- ١٦٦- الأمومة : نمو العلاقة بين الطفل والأم  
١٦٧- تاريخ الدراسات العربية في فرنسا  
١٦٨- بنية الثورات العلمية
- ١٦٩- تاريخ الكتاب (القسم الاول)  
١٧٠- تاريخ الكتاب (القسم الثاني)
- ١٧١- الأدب الأفريقي  
١٧٢- الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله
- ١٧٣- المعتقدات الدينية لدى الشعوب
- ١٧٤- الهندسة الوراثية والأخلاق  
١٧٥- سيكولوجية السعادة
- ١٧٦- العبقورية والإبداع والقيادة  
١٧٧- المذاهب الأدبية والنقدية  
عند العرب والغربيين  
١٧٨- الكون
- ١٧٩- الصداقة (من منظور علم النفس)  
١٨٠- العلاج السلوكي للطفل  
أساليبه ونماذج من حالاته
- تأليف : د/ فايز قنطار  
تأليف د/ محمود المقداد  
تأليف : توماس كون  
ترجمة : شوقي جلال
- تأليف : د/ الكسندر ستيشفيتش  
ترجمة : د/ محمد م. الأرنؤوط  
تأليف : د/ الكسندر ستيشفيتش  
ترجمة : د/ محمد م. الأرنؤوط  
تأليف : د/ علي شلش  
تأليف : آلان بونيه  
ترجمة : د/ علي صبري فرغلي  
أشرف على التحرير جفري بارندر  
ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح إمام  
مراجعة : د/ عبدالغفار مكاوي  
تأليف : ناهدة البقصمي  
تأليف : مايكل أرجايل  
ترجمة : د/ فيصل عبدالقادر يونس  
مراجعة : شوقي جلال  
تأليف : دين كيث سايمتن  
ترجمة : د/ شاكرا عبدالحاميد  
مراجعة : د/ محمد عصفور  
تأليف : د/ شكري محمد عياد  
تأليف : د/ كارل ساغان  
ترجمة : نافع أيوب لبس  
مراجعة : محمد كامل عارف  
تأليف : د/ أسامة سعد أبو مريع  
د/ عبد الستار إبراهيم  
د/ عبدالعزيز الدخيل  
د/ رضوى إبراهيم
- أكتوبر ١٩٩٢-  
نوفمبر ١٩٩٢  
ديسمبر ١٩٩٢  
يناير ١٩٩٣  
فبراير ١٩٩٣  
مارس ١٩٩٣  
أبريل ١٩٩٣  
مايو ١٩٩٣  
يونيو ١٩٩٣  
يوليو ١٩٩٣  
أغسطس ١٩٩٣  
سبتمبر ١٩٩٣  
أكتوبر ١٩٩٣  
نوفمبر ١٩٩٣  
ديسمبر ١٩٩٣

يناير ١٩٩٤	تأليف : د/ عبدالرحمن بدوي	١٨١ - الأدب الألماني في نصف قرن
فبراير ١٩٩٤	تأليف : والتر ج. أونج	١٨٢ - الشفاهية والكتابية
	ترجمة : د. حسن البنا عز الدين	
	مراجعة : د. محمد عصفور	
مارس ١٩٩٤	تأليف : د. إمام عبدالفتاح إمام	١٨٣ - الطاغية
أبريل ١٩٩٤	تأليف : د. نبيل علي	١٨٤ - العرب وعصر المعلومات
مايو ١٩٩٤	تأليف : جيمس بيرك	١٨٥ - عندما تغير العالم
	ترجمة : ليلي الجبالي	
	مراجعة : شوقي جلال	
يونيو ١٩٩٤	تأليف : د. رشاد عبدالله الشامي	١٨٦ - القوى الدينية في إسرائيل
يوليو ١٩٩٤	تأليف : فلاديمير كارتسيف	١٨٧ - آلاف السنين من الطاقة
	بيوتر كازانوفسكي	
	ترجمة : محمد غياث الزيات	
أغسطس ١٩٩٤	تأليف : د. مصطفى عبد الغني	١٨٨ - الاتجاه القومي في الرواية
سبتمبر ١٩٩٤	تأليف : جان - ماري ييلت	١٨٩ - عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة
	ترجمة : السيد محمد عثمان	
أكتوبر ١٩٩٤	تأليف : د. حسن محمد وجيه	١٩٠ - مقدمة في علم التفاوض السياسي والاجتماعي
نوفمبر ١٩٩٤	تأليف : فرانك كلوز	١٩١ - النهاية
	ترجمة : د. مصطفى إبراهيم فهمي	الكوارث الكونية وأثرها في مسار الكون
	مراجعة : عبدالسلام رضوان	
ديسمبر ١٩٩٤	تأليف : د. عبدالغفار مكاوي	١٩٢ - جلدور الاستبداد (قراءة في أدب قديم)
يناير ١٩٩٥	تأليف : د. مصطفى ناصف	١٩٣ - اللغة والتفسير والتواصل
فبراير ١٩٩٥	تأليف : كاتارينا مومزن	١٩٤ - جوته والعالم العربي
	ترجمة : د. عدنان عباس علي	
	مراجعة : د. عبدالغفار مكاوي	
مارس ١٩٩٥	ندوة بحثية	١٩٥ - الغزو العراقي للكويت
أبريل ١٩٩٥	تأليف : د. مختار أبوغالي	١٩٦ - المدينة في الشعر العربي المعاصر
مايو ١٩٩٥	تحرير : صموئيل أتينجر	١٩٧ - اليهود في البلدان الإسلامية
	ترجمة : د. جمال الرفاعي	
	مراجعة : د. رشاد الشامي	



١٩٨٨ -	فلسفات تربوية معاصرة	تأليف : د. سعيد إسماعيل علي	يونيو ١٩٩٥
١٩٩٩ -	الفكر الشرقي القديم	تأليف : جون كولر	_____
		ترجمة : كامل يوسف حسين	
٢٠٠٠ -	الزلازل : حقيقتها وآثارها	مراجعة : د. إمام عبدالفتاح إمام	يوليو ١٩٩٥
٢٠٠١ -	جيران في عالم واحد	تأليف : د. شاهر جمال أغا	أغسطس ١٩٩٥
٢٠٠٢ -	الأمم المتحدة في نصف قرن	مراجعة : عبدالسلام رضوان	سبتمبر ١٩٩٥
٢٠٠٣ -	التصوير الشعبي العربي	تأليف : د. حسن نافعة	أكتوبر ١٩٩٥
٢٠٠٤ -	الصراع على القمة	تأليف : د. أكرم قانصو	نوفمبر ١٩٩٥
		تأليف : لستر ثارو	_____
٢٠٠٥ -	المخدرات والمجتمع	ترجمة : أحمد فؤاد بليغ	ديسمبر ١٩٩٥
٢٠٠٦ -	البنوية وما بعدها	تأليف : د. مصطفى سويف	يناير ١٩٩٦
		تأليف : جون ستروك	فبراير ١٩٩٦
		ترجمة : د. محمد حسن عصفور	_____
٢٠٠٧ -	شعرنا القديم والنقد الجديد	تأليف : د. وهب أحمد رومية	مارس ١٩٩٦

## سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ - الدراسات الإنسانية : تاريخ - فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضارية - تاريخ الأفكار .

٢ - العلوم الاجتماعية : اجتماع - اقتصاد - سياسة - علم نفس - جغرافيا - تخطيط - دراسات استراتيجية - مستقبلات .

٣ - الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة .

٤ - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقى - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

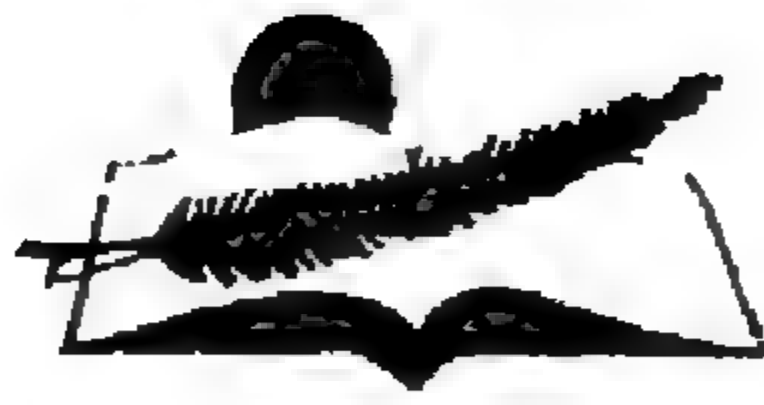
٥ - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) - الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) ، والدراسات التكنولوجية .

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية ، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، وأن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع - المؤلف أو المترجم - تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلساً عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين ديناراً كويتياً مقابل تقديم المخطوطة - المؤلفة و المترجمة - من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.





سعر النسخة				
مؤسسات	أفراد	الاشتراكات:	دينار كويتي	الكويت ودول الخليج
٢٥ د.ك	١٥ د.ك	دولة الكويت	ما يعادل دولاراً أمريكياً	الدول العربية الأخرى
٣٠ د.ك	١٧ د.ك	دول الخليج	أربعة دولارات أمريكية	خارج الوطن العربي
٥٠ دولاراً أمريكياً	٢٥ دولاراً أمريكياً	الدول العربية الأخرى		
١٠٠ دولار أمريكياً	٥٠ دولاراً أمريكياً	خارج الوطن العربي		

ترسل باسم:

الاشتراكات /

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت - 13100

برقيا : ثقف - فاكسميلي : ٢٤٣١٢٢٩

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة - الكويت



## قسمة اشتراك



البيان		سلسلة عالم المعرفة		مجلة الثقافة العالمية		مجلة عالم الفكر		سلسلة المسرح العالمي	
د.د	دولار	د.د	دولار	د.د	دولار	د.د	دولار	د.د	دولار
٢٥	-	١٢	-	١٢	-	١٢	-	٢٠	-
١٥	-	٦	-	٦	-	٦	-	١٠	-
٣٠	-	١٦	-	١٦	-	١٦	-	٢٤	-
١٧	-	٨	-	٨	-	٨	-	١٢	-
-	٥٠	-	٣٠	-	٢٠	-	٢٠	-	٥٠
-	٢٥	-	١٥	-	١٠	-	١٠	-	٢٥
-	١٠٠	-	٥٠	-	٤٠	-	٤٠	-	١٠٠
-	٥٠	-	٢٥	-	٢٠	-	٢٠	-	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في : تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم :
العنوان :
اسم المطبوعة :
المبلغ المرسل :
التوقيع :
مدة الاشتراك :
نقدًا / شيك رقم :
التاريخ :

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت . وترسل على العنوان التالي :

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
ص . ب : ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الرمز البريدي 13100  
دولة الكويت







# هذا الكتاب

ما هذا السر الغامض الذي نسميه العبقرية؟

إن فكرة العبقرية لا تزال تثير كثيراً من الجدل والنقاش منذ تبلور مفهومها في منتصف القرن الثامن عشر. وهذا الكتاب الذي بين أيدينا يسهم في هذا الجدل بدراسات متنوعة. فهو يضم اثني عشر فصلاً، يتناول فيها أصحابها بالدراسة تطور مفهوم العبقرية منذ بداياته المبكرة في العصور الكلاسيكية، حين كانت فكرتنا الإلهام أو الموهبة الفطرية هما الفكرتين السائدتين اللتين يمكن أن يوصف بهما الشعراء.

لقد حاول الباحثون في هذا الكتاب أن يبينوا للقارئ كيف أن كلا من الصورة القديمة للشاعر الملهم ومفهوم عصر النهضة عن الفنان المقدس، يسبقان الأفكار التي نشأت فيما بعد عن الفنان العبقرى في القرن الثامن عشر، والتي تدور حول الصور البلاغية لهوميروس وشيكسبير وجوته.

وتتنوع موضوعات الكتاب الذي يركز أساساً على الإبداع والخلق، لتشمل دراسات عن فكرة العبقرية في مجالات الأدب والفنون التشكيلية والموسيقى والرياضيات والفلسفة والطب النفسي، وذلك بهدف إلقاء الضوء على ذلك الهاجس المستمر طوال تاريخ الثقافة الغربية.

وفي الكتاب تحليل للمفهوم الرومانسي عن العبقرية، إلى جانب ثلاثة فصول عن عباقرة كبار هم شيكسبير وجوته ونيتشه.

ولا شك في أن الكتاب يهم عامة المثقفين والمهتمين بالأدب والفن والفلسفة والرياضيات وعلم النفس والتربية.

## سعر النسخة

الاشتراكات:		سعر النسخة	
أفراد	مؤسسات	دولة الكويت	دينار كويتي
١٥ د.ك	٢٥ د.ك	دول الخليج	ما يعادل دولاراً أمريكياً
١٧ د.ك	٣٠ د.ك	الدول العربية الأخرى	أربعة دولارات أمريكية
٢٥ دولاراً أمريكياً	٥٠ دولاراً أمريكياً	خارج الوطن العربي	
٥٠ دولاراً أمريكياً	١٠٠ دولاراً أمريكياً		












 Bibliotheca Alexandrina



0461113